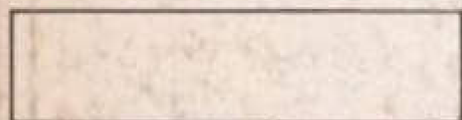
América Latina en su música

Relatora
ISABEL ARETZ

2ª edición







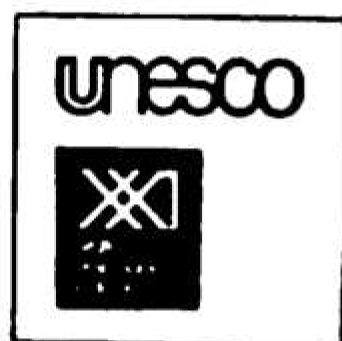


serie
"américa latina en su cultura"

AMÉRICA LATINA EN SU MÚSICA

relatora

ISABEL ARETZ





siglo veintiuno editores, sa
CERRO DEL AGUA 248, MEXICO 20, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
C/PLAZA 5, MADRID 33, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV. 3a. 17-73 PRIMER PISO. BOGOTA, D.E. COLOMBIA

primera edición en español, 1977
segunda edición en español, 1980
publicado conjuntamente por
siglo xxi editores, s. a.
cerro del agua 248 · méxico 20, d. f.
ISBN 968-23-0537-3
y unesco
7, place de fontenoy
75700 paris

ISBN 92-3-301428-2

ÍNDICE GENERAL

III. EL ARTISTA Y LA OBRA

IV. LA OBRA Y LA SOCIEDAD

V. POLÍTICA MUSICAL

CORREA DE AZEVEDO, LUIS HÉCTOR

Folklorista, musicólogo y crítico musical brasileño (Río de Janeiro, 1905). Entre sus estudios publicados, pueden citarse: *Escala, ritmo e melodia na música dos indios brasileiros*, 1938; *Dois pequenos estudos de folklore musical*, 1938; *Relaçao das óperas de autores brasileiros*, 1938; *Brief history of music in Brazil*, 1948; *The present state and potential of music research in Latin America; Perspectives in musicology*. Bibliotecario del Instituto Nacional de Música. Profesor de folklore de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Brasileña, 1939. Como investigador, recolectó un gran número de canciones folklóricas. Dirigió el Centro de Pesquisas Folclóricas de la Escola de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

DEVOTO, DANIEL

Escritor y músico argentino (Buenos Aires, 1916). Doctor en Filosofía y Letras (Buenos Aires); doctor de Universidad, Doctorat D'Etat (Sorbona). Ha realizado estudios de composición y piano. Miembro fundador de la Agrupación Nueva Música (Buenos Aires). Numerosas publicaciones: poesía, prosa y estudios sobre literatura y música. Encargado (1956), "Maître" (1960) y director (1966) de investigaciones en el Centre National de la Recherche Scientifique de París. Profesor en las universidades e institutos siguientes: Cuyo, Pittsburgh, École Normale Supérieure y Poitiers.

FERNAUD PALAREA, ÁLVARO

Etnomusicólogo y educador venezolano (nacido en Canarias, 1932). Estudió en l'École Normale de Musique de París. Ha escrito numerosos ensayos sobre aplicaciones del folklore, entre ellos: *Folklore y educación ¿conceptos antagónicos?* y un libro, *El golpe larense*, inédito. Ha realizado investigaciones etnomusicológicas en Venezuela y Haití. Es subdirector y profesor del INIDEF, Venezuela, y de la Escuela de música "Juan Manuel Olivares".

GONZÁLEZ-ZULETA, FABIO

Compositor y crítico colombiano (Bogotá, 1920). Su obra musical entre los años 1943 y el presente es muy nutrida, y comprende música para orquesta, para coro y orquesta, de cámara, ballets, canciones, música electrónica y mú-

sica incidental. Han sido grabados en disco su *Sinfonía del Café*, su *Sinfonía para Cuerdas 1966* y el quinteto de viento *Quinteto abstracto*. Ha escrito sobre temas musicales y crítica musical en publicaciones periódicas colombianas. Es actualmente profesor del Instituto Superior de Educación y director del Departamento de Bellas Artes.

GUIDO, WALTER

Organólogo, etnomusicólogo, profesor y crítico uruguayo (Montevideo, 1928). Reside en Venezuela. Ha realizado investigaciones etnomusicológicas en Uruguay, Paraguay, Brasil, Venezuela y Panamá. Fue profesor de educación musical en enseñanza secundaria y en el Instituto Universitario de Profesores del Uruguay, y es técnico organólogo y profesor del INIDEF de Venezuela.

LEÓN, ARGELIERS

Compositor y musicólogo cubano (La Habana, 1918). Obras principales: *Lecciones del curso de música folklórica de Cuba*, 1948; *Música folklórica cubana*, 1964; *Tras las huellas de las civilizaciones en América*, 1970; *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe*, 1974; *Del canto y el tiempo*, 1974. Entre sus composiciones encontramos: *Sonatina*, 1944; *Concertino*, 1948; *Hoy canto a mi patria sobre aquella sangre heroica vertida en el Moncada*, 1973; *Para cantar junto a un rumbero de Simpson*, 1974; *Tríptico para diez instrumentos*, 1976; numerosas obras para coro y orquesta, sonatas, dos sinfonías y cuatro danzas cubanas. Fue presidente del Centro de Estudios Africanistas de La Habana y asesor de folklore del Teatro Nacional de Cuba. Actualmente es asesor del Departamento de Música de la Casa de las Américas y profesor de la Universidad de La Habana.

LINARES, MARÍA TERESA

Música y musicóloga cubana (La Habana, 1920). Trabajos publicados: *Influencia española en la música cubana* (Premio Concurso Pro-Arte); *La música popular*, 1970; *El sucu-sucu de Isla de Pinos; La música y el pueblo*, 1974. Discos, entre otros: *Viejos cantos afrocubanos*, 1969; *Cancionero hispanocubano*, 1975; *La canción tradicional*, 1975; *Música y el pueblo cubano* (antología de cuatro discos), 1975. Productora de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), para discos de contenido folklórico. Asesora

de programas de televisión y radio, documentales de cine y seminarios destinados a instructores de arte del Consejo Nacional de Cultura. Miembro de la Comisión Nacional de Investigaciones Musicales del Consejo Nacional de Cultura.

LOCATELLI DE PÉRGAMO, ANA MARÍA

Musicóloga y crítica argentina, especializada en musicología. Es autora de varios trabajos, entre ellos: *La notación de la música contemporánea; Problemas de colección, archivo y estudio de la etnomúsica*, presentado al Congreso de Jamaica de 1971. Profesora titular de historia de la música y etnomusicología en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, y jefe del Gabinete de Etno y Folkmusicología del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega", de dicha Facultad. Técnico a cargo del Departamento de Música Urbana Superior del Instituto Nacional de Musicología dependiente de la Subsecretaría de Cultura. Ha realizado investigaciones sobre la música tradicional de Argentina.

MELO, JUAN VICENTE

Escritor y crítico musical mexicano (Veracruz, 1932). Entre sus obras, se encuentran: *Los muros enemigos* (cuentos, 1962); *Fin de semana*, 1964; *El festín de la araña* (relato, 1966?); *La obediencia nocturna*, 1969; *Panorama viviente de la música mexicana*. Crítico de música de la revista *Siempre!*, de la *Revista Mexicana de Literatura* y de la *Revista de la Universidad de México*. Director del Centro Cultural del Museo de la Ciudad (México).

MENEZES BASTOS, RAFAEL JOSÉ DE

Compositor, antropólogo social brasileño (Salvador, Bahía, 1945). Publicaciones en las áreas de musicología histórica, etnomusicología y educación musical. Compositor de obras corales, de cámara, sinfónicas y experimentales. Coordinador del grupo que elaboró el programa de Etnomusicología Indígena Brasileña, de la Fundación Nacional del Indio.

NEVES, JOSÉ MARÍA

Musicólogo y compositor brasileño (São João del Rei, Minas Gerais, 1943). Realizó estudios superiores en Brasil, también en relación con la música. Luc-

go estudió en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París y se especializó en la ex ORTF de Recherches Musicales y en el Centre Américain de París. En 1976 obtuvo el doctorado en musicología en el Institut de Musicologie de l'Université de Paris - Sorbonne. Entre sus numerosas actividades, se destacan las que realiza en su calidad de director de coros, compositor, responsable de series de conciertos de música experimental, profesor del Instituto Villa Lobos y del Conservatorio Brasilero de Música, y educador musical. Es presidente fundador de la Sociedad Brasilera de Educación Musical y secretario general del Comité Brasilero de Música (CIM - UNESCO).

ORREGO-SALAS, JUAN

Compositor y crítico chileno (Santiago de Chile, 1919). Sus principales obras: Sinfonía No. 2, *A la memoria de un vagabundo*, 1953; Serenata concertante, 1954; Sinfonía No. 3, *Jubilacus musicus*, 1961; *Concierto para orquesta de vientos*, 1964; *Concerto a tres, para violín, cello, piano y orquesta*, 1965. Entre sus artículos publicados, podemos citar: *Héctor Villa Lobos: figura, obra y estilo*, 1966; *Compositores del Brasil*, 1961; *Hacia un lenguaje latinoamericano en música*, 1959; *El arte de Héctor Villa-Lobos*, 1963. Fue profesor del Conservatorio Nacional. Director de la *Revista Musical Chilena* (1947-1953). Director del Instituto de Extensión Musical (1957-1959). Ha sido director del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana, III.

RAMÓN Y RIVERA, LUIS FELIPE

Etnomusicólogo, folklorólogo y compositor venezolano (San Cristóbal, estado de Táchira, 1913). Obras principales sobre etnomúsica: *Polifonía popular de Venezuela*, 1949; *El joropo*, 1953; *Cantos de trabajo del pueblo venezolano*, 1955; *La música folklórica de Venezuela*, 1969; *La música afrovenezolana*, 1971; *La música popular de Venezuela*, 1976. Principales obras musicales: *Brisas del Torbes*, 1939; *Lejanía*, 1951. Desde 1952 es director del Instituto Nacional de Folklore. Desde 1971 es profesor de INIDEF.

PREFACIO

El nuevo volumen que ahora presenta la Unesco es el cuarto de la serie América Latina en su cultura. *El primero fue* América Latina en su literatura *(México, Siglo XXI-Unesco, 1972; segunda edición, 1974; tercera edición, 1976). El segundo,* América Latina en sus artes *(México, Siglo XXI-Unesco, 1974), se ocupa de las artes plásticas y visuales. El tercero se consagra a la arquitectura y el urbanismo:* América Latina en su arquitectura *(México, Siglo XXI-Unesco, 1975). El presente, por su parte, se dedica a la música. Las ideas y las artes del espectáculo en América Latina serán materia de volúmenes sucesivos.*

Esta serie es el principal resultado del programa del estudio de las culturas de América Latina en sus expresiones literarias y artísticas, "a fin de determinar las características de dichas. culturas", que fuera aprobado por la resolución 3325, adoptada en la decimocuarta reunión de la Conferencia General de la Unesco (París, 1966), y luego continuado por sendas resoluciones de sus reuniones decimoquinta a la decimoctava.

En el "Prefacio" y en la "Introducción" de América Latina en su literatura *se ha reseñado ampliamente este proyecto, a partir de la reunión de expertos que tuvo lugar en 1967 en la ciudad de Lima, donde se trazaron sus lineamientos generales. Los dos puntos metódicos esenciales de la serie* América Latina en su cultura, *y quizá los que determinan su posible originalidad y utilidad, son los siguientes:*

"a] considerar a América Latina como un todo, integrado por las actuales formaciones políticas nacionales. Esta exigencia ha llevado a los colaboradores del proyecto a sentir y expresar su región como una unidad cultural, lo que ha favorecido en ellos el proceso de autoconciencia que el proyecto tiende a estimular, ya que sólo los intelectuales latinoamericanos son llamados a participar en él;

"b] considerar la región a partir de su contemporaneidad, remontándose en el pasado, eso sí, cuanto sea necesario para comprender el presente. Este recaudo ha obligado a los colaboradores a enfrentar las ardientes cuestiones de la actualidad, en cuanto suceden en la región o tienen repercusión en ella."

América Latina en su música *ha sido redactado siguiendo las directivas generales de la reunión de Lima (27 de noviembre-1 de diciembre de 1967) y las particulares de la que se celebró en Venezuela (Caraballeda), del 22 al 30 de no-*

viembre de 1971. A esta última, concurrieron los siguientes expertos: José Antonio Almeida Prado, Isabel Aretz, César Arróspide de la Flor,* José Antonio Calcaño,* Roque Cordero,* Alain Danielou, Manuel Dannemann, María Ester Grebe Vicuña,* Gerardo Guevara, Ian Hall, Argeliers León, Olive Lewin, Samuel Martí, Juan Vicente Melo Ripoll,* Rafael José de Menezes Bastos, Ricardo Miravet,* Inés Muriel, Inocente Palacios,* Luis Felipe Ramón y Rivera, Agenor Souza-Forte,* Alberto Villalpando* y Arturo Warman.**

De acuerdo con las recomendaciones de esta reunión, se han seleccionado, entre los mejores críticos de América Latina a los autores de este libro, cuya estructura es la que esa misma reunión le asignara, o sea: una primera parte que describe, a lo largo de sus cuatro capítulos, "La hora actual de la música en América Latina". El primero de ellos, redactado por Alejo Carpentier, sirve de introducción general a la obra, ya que su autor ofrece en él un amplio panorama de la música latinoamericana. La segunda parte se ocupa específicamente de "La sociedad y el artista" y sus interrelaciones; la tercera hace otro tanto con "El artista y la obra"; la cuarta con "La obra y la sociedad". La quinta parte, "Política musical", formula las necesarias críticas a la educación e información musicales en América Latina, y sugiere algunos puntos de partida para superarlas.

La coordinación general de la obra, como en los casos anteriores, ha estado a cargo de la Secretaría de la Unesco, la que ha trabajado directamente con la relatora, función que en este caso ha correspondido a la doctora Isabel Aretz, eminente musicóloga argentina radicada desde hace muchos años en Venezuela, donde dirige el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF).

El lector especializado encontrará algunas repeticiones o contradicciones entre los distintos capítulos de esta obra y quizá algunos vacíos; ello es propio de toda obra colectiva, en el caso del trabajo común de dieciséis autores diseminados por toda América Latina. La relatora ha procurado eliminar algunas de esas superposiciones, y también cubrir algunas de esas omisiones insertando notas de pie de página; aunque respetando en todos los casos el enfoque y la ilación propia de cada capítulo.

La relatora ha preparado también la bibliografía general y ordenado las bibliografías particulares que se leen al final del volumen. Las traducciones al castellano de los autores brasileños Correa de Azevedo y Menezes Bastos, han estado a cargo de José I. Guede Fernández.

Aunque su plan fue trazado en la reunión de Caracas de 1971, este libro trata la música en América Latina hasta este momento: en todos los sentidos, la Unesco entiende ofrecerlo a un público desde luego informado, pero más vasto que el de los especialistas. Dentro de la estructura de la Secretaría de la Unesco,

* Integraron el grupo A de la reunión, que trazó el plan de este libro, el que fue aprobado luego en sesión plenaria.

su realización global ha estado a cargo de la División de Estudio y Circulación de las Culturas, dirigida sucesivamente por N. Bammate y P. Stulz; y de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, a cargo de César Fernández Moreno.

NOTA. Los criterios y opiniones de cada autor son, desde luego, personales y no expresan necesariamente los de la Unesco.

I

La hora actual de la música en América Latina

I

América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música

ALEJO CARPENTIER

Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente. Desde el momento en que los sonidos de voces o de instrumentos comienzan a ser fijados en signos legibles (sin tenernos que remontar a raíces más remotas cuyo examen requiere otro proceso analítico) puede seguirse, sin dudas ni vacilaciones, el ya larguísimo camino de su función artística, siglo a siglo, con ayuda de una amplia literatura teórica —textos y tratados— correspondiente a cada época. El origen y crecimiento de la polifonía, la estructuración de formas, la afirmación de los estilos y géneros, la biografía particular de los instrumentos, la formación y desarrollo de la orquesta sinfónica, de la ópera, del drama lírico, se integran en un encadenamiento de hechos perfectamente coherente y claro —por no decir *dialéctico*—, allí donde cada innovación responde a una necesidad, cada característica se debe al espíritu de una época, cada personalidad desempeña un papel de mayor o menor importancia en cuanto a eficiencia composicional o aportación estética. En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes. Enriquecimiento gradual, sí, debido al intercambio de ideas, la polémica estimulante, y un mayor conocimiento del mundo... Los compositores europeos que más presumieron de revolucionarios se apresuraron siempre, al exponer sus conceptos, a demostrar que tenían antecesores en siglos pasados, buscándose abuelos, a veces, en el mismo Medioevo. Si Monteverdi, Gabrieli, o Guillaume de Machaut o el viejo Perotino vinieron a salir de un largo olvido en este siglo xx, ello se debe en mucho, no hay que olvidarlo, al culto repentinamente rendido a su memoria por parte de músicos contemporáneos nuestros que se las daban de "vanguardistas" —aunque sin rechazar, en bloque, la herencia de una tradición, por aquello de que, como bien lo dijo Stravinsky: "Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado trascurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente."

Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg —pongamos por caso— que la de un Héctor Villa-Lobos. El maestro vienés es cabo de raza de una muy añeja familia intelectual; el maestro brasileño, en cambio, es una fuerza natural que irrumpe en el panorama artístico de un continente sin que nada anunciase su llegada —puesto que las músicas escritas en su país, en décadas anteriores, no se le constituían en antecedentes. El atonalismo es una resultante cabal —casi inevitable— de lo que venían haciendo, en Europa Central, los músicos de fines del siglo XIX. La obra de Villa-Lobos, en cambio, es un *caso* fenomenal, espontáneo, sorpresivo, por cuanto resulta un producto aparentemente imposible de lo primigenio y telúrico amaridado con las técnicas más avanzadas que, en una época, pudieron venirnos del Viejo Continente. Se nos dirá, desde luego, que tal simbiosis se observa en la obra de todos los compositores que, en esta época, aquí o allá, trabajaron con materiales folklóricos. Pero debe reconocerse que la "onda folklórica" que recorrió el mundo entero —puesto que tanto se observó en Europa, como en los Estados Unidos y América Latina— en los años 1920-40, fue en realidad de muy corta duración, dejando, como creaciones válidas, duraderas, conservadas (y *ejecutadas*, que es lo más importante) aquéllas que, desprendiéndose del documento cazado a punta de lápiz, mejor expresaron la verdad profunda del compositor, de modo a menudo metafórico, exento de todo "tipicismo", sin que esto excluyera un sustrato racial —*significado* nacido entre fronteras pero fijado en un *significante* de alcance universal. Y ese *desprenderse del folklore*, salvaguardando sin embargo las pulsiones auténticas del ente creador, es tendencia que se observa, actualmente, en los mejores músicos de las nuevas generaciones latinoamericanas. No queremos citar nombres por no incurrir en omisiones debidas al hecho de que, en muchos países nuestros, la edición de partituras y de discos apenas si empieza a manifestarse en una actividad continuada —cuando no carecen totalmente los compositores de tales medios de difusión de sus obras. Pero, anticipándonos a quienes vengan a objetar que el interés despertado en los jóvenes por las técnicas nuevas —incluyendo la música electrónica— viene a destruir todo acento racial, responderemos que en numerosísimas obras de compositores cuyos nombres no habrán de citarse aquí (por no establecer una tabla de valores favorecedora de quienes ya disponen de imprentas y equipos grabadores para difundir su música), se percibe siempre un dejo nacional, más o menos marcado, tras del medio de expresión escogido. En partituras

al parecer "cosmopolitas" por el aspecto exterior, corre sangre de tal o cual país de nuestro continente. Es, aquí, un modo de usar la percusión; es, allá, el impulso rítmico; es, más allá, el asomo de una escala, de una cadencia característica, de una sonoridad peculiar; o bien, el *"collage"* revelador, la índole del trazo, el humorismo del decir, la melancolía de un clima. O, simplemente, el contenido de un texto claro, imprecatorio, vengador, clamado por un cantante o por un coro... No se es "nacional" ni "nacionalista" por citar un tema folklórico. Una melodía presentada por un famoso musicólogo argentino, en libro suyo, como tema de "candombe" colonial, es cantada en México, en tiempo más lento, como canción sentimental. Una conocida romanza colombiana pasó por cubana, durante mucho tiempo, al ser reeditada en La Habana, con ligeras modificaciones rítmicas en el acompañamiento... Cuando Debussy y Ravel escribieron "habaneras", siguieron siendo tan franceses como franceses eran los "salvajes" de América que hizo bailar Rameau en sus "Indias Galantes". El *"Dies Irae"* del canto gregoriano resulta un magnífico tango argentino cuando es tocado, en bandoneón, con ritmo porteño... Si el hábito no hace al monje, el *tema*, en música, no basta para validar una tarjeta de identidad.

Los compositores europeos de los siglos XVII y XVIII (*clásicos* por antonomasia, según nuestros tratados, aunque ellos jamás se barruntaron que llegarían a ser "clásicos" algún día, del mismo modo que nunca se sintieron *medioevales* nuestros tremebundos "caballeros medioevales"...), vivieron siempre ajenos a una cierta *jerarquización de la música* que sólo viene a producirse en la historia del arte de los sonidos hace un poco más de cien años. Nos referimos a aquélla que levanta fronteras entre la *música culta* y la *música popular* (no confundiéndose la segunda, desde luego, con aquellas expresiones que, a partir de Herder, se consideraron como *folklore*). Para el compositor *clásico* —aceptemos momentáneamente el término por su virtud generalizadora— no existía una *música culta* diferenciada de la *música popular*. El artista creador, dueño de sus técnicas, dominaba todos los géneros, escribiendo música que respondiera a tal o cual pedido o requerimiento —destacándose, por supuesto, en aquello que fuese más afín a su temperamento. Cuando la Iglesia solicitaba sus servicios, escribía una música litúrgica o festiva, según el carácter de la ceremonia a que estaba destinada. Cuando una aristocracia inteligente lo invitaba a hacerlo, escribía finos madrigales, canciones, pastorelas, al gusto del día. A la hermosa dama que tañía el laúd o el clavicémbalo, dedicaba preciosas páginas concebidas para el instrumento. Para ganar dinero, escribía óperas, probando sus fuerzas tanto en lo trágico como en lo bufo. Y, cuando había que hacer bailar a la gente, de sus alforjas sonoras sacaba chaconas, pavanas, zarabandas, minuetos y hasta unas "moriscas" que, en su época, respondían a algo así como la "música pop" de

hoy... De todo escribía nuestro compositor, sin creer que se rebajaba cuando, en un caso determinado, se tratara de producir música agradable o de un estilo ligero. Todo estaba en escribir lo mejor posible, observando, en cualquier oportunidad, las mejores reglas del arte. Nunca se preguntó Mozart si sus deliciosas "Contradanzas" eran cosa de música popular; tampoco el muy docto Martini cuando puso música al *Plaisir d'amour* de Florian, sin poder imaginarse, desde luego, que su canción estaría presente todavía, dos siglos después, en la memoria de todos los franceses. Antón Diabelli, aunque muy especializado en la música religiosa, no creía rebajarse al componer un "Vals" sobre el cual escribiría Beethoven las monumentales "Variaciones" que tan alto lugar ocupan en su obra.

Pero una cierta jerarquización de la música se va advirtiendo en Europa en la segunda mitad del siglo pasado, ante el creciente favor que conocen la opereta y la llamada "música de salón" —término inconcebible para un Monteverdi, un Couperin, para quienes "el salón" era, precisamente, el lugar donde se hacía la mejor música posible, fuera del teatro y de la iglesia. Pero, un hecho era cierto: desprendiéndose de la ópera bufa de tiempos pasados, la opereta cobra una importancia nueva (opereta que es el anuncio de la "revista" moderna, de la "*musical comedy*" norteamericana, del "*tour de chant*" francés). Quien no se siente llevado a plantearse grandes problemas de creación, permanece juiciosamente en terreno que puede cultivar con éxito. Reconoce lealmente, sin el menor complejo, que sólo compone "música ligera"... A la vez, con su famoso eslogan de "la música del futuro", Wagner crea el concepto de la "vanguardia". Habrá, pues, una música *difícil*, avanzada sobre su época —revolucionaria a su manera—, y una música tradicionalista, fácil de asimilar, directa y amable, que el público acoge, acaso, con aplausos más espontáneos. Pero no por ello despreciarán los músicos *difíciles* la producción de sus colegas *fáciles*. En nada molesta a Debussy la existencia de un Massenet. Altamente estimaba Ravel la música de Gershwin en sus aspectos más directos y fieles al jazz... Pero hay más: muchos ignoran seguramente que Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, los tres terribles vieneses, hicieron primorosas trascripciones, para pequeños conjuntos, de varios valses de Johann Strauss, que presentaron, ellos mismos, en una *Walzer Abend*, ofrecida en 1921. Honegger elogiaba sin reservas a Maurice Yvain, el autor de *Mon Homme*, en tanto que Darius Milhaud calificaba de "admirable" la *Valencia* de Padilla...

Pero de muy distinto modo ocurrían las cosas en la América Latina de aquellos años. Ahí donde las calles resonaban de tangos, rumbas, sones, bambucos, guarachas, boleros y mariachis, la hostilidad de ciertos músicos serios, sinfonistas, profesores de conservatorios, hacia la llamada "música ligera", llegaba a cobrar caracteres inquisitoriales. Una hostilidad venida de lo alto fulminaba cuanto se manifestara en modesta —aunque a veces muy afortunada— expresión

debida a viejas tradiciones rítmicas y melódicas, de las que "andaban en boca de las gentes" —como hubiese dicho, refiriéndose al romance, el trujamán del Retablo de Maese Pedro— y que, por lo mismo, mucho gustaban a "las gentes". Y, puestos en el disparadero de clasificar las tantísimas músicas que en las ciudades, pueblos y campos sonaban, llevando una vida propia, ignorante de críticas doctas, los músicos que harto se tomaban en serio llegaron a establecer, aquí y allá, en tierras de nuestro continente, una increíble clasificación y escala de géneros que comprendía: a] la música culta; b] la música semiculta (?), estas últimas entendidas en algunos lugares como "música clásica" y "semiclásica" (!), lo cual alcanza el absurdo por una total imposibilidad de deslinde; c] música popular; d] música populachera (*sic*); e] música folklórica, tratada con una deferencia un tanto abstracta e intelectual hacia el hombre de huarache y alpargata, quena y guitarrico (Herder y Nerval nos habían enseñado a respetarlo...), sin separar ese *folklore* un tanto elaborado ya por ejecutantes inspirados, dotados de prodigiosa invención rítmica y melódica, del *documento etnográfico*, ofrecido en términos de notación metódica y científica, tal como se nos presentan numerosos cantos y *sones* de indios selváticos americanos en el libro *Vom Roraima zum Orinoco* (1923) del explorador Theodor Koch-Grünberg.

Invirtiendo la escala de valores establecida por compositores latinoamericanos cuyas obras quedaron, por lo general, al margen de la historia de la música universal —esa es la triste verdad—, nos encontramos con que, por parte de ellos, hubo un malentendido inicial en cuanto a los enfoques de la música un tanto respetuosamente calificada por ellos de *folklórica* —o bien, llevando más adelante una casuística divisionista de lo elemental dentro de lo elemental, de "folklore-al-estado-puro". Pero no vieron esos mesteres de clerecía que cuando una música se nos muestra "en estado puro" de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido. Ocurre con ello lo que con la escultura de tiempos remotos, contemplada por Malraux, cuando nos dice que una estatua, antes de ser *estatua* (es decir: obra de arte), fue *otra cosa:* personificación inteligible de la Divinidad, objeto de culto, materialización de un concepto difícilmente asible, modo de acceso a la Trascendencia. Así, la música fue música antes de ser *música*. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría *artística*. Quienes atribuyen un valor *artístico* a ciertos documentos etnográficos americanos andan errados, desvirtuando lo que, primitivamente, servía a *otra cosa*. Buscan *temas, melodías* (bellísimos, a veces, cuando se los separa arbitrariamente de su contexto, lo cual es, de todos modos, una mutilación...) sin entender que en la expresión so-

nora de tales temas, de tales melodías, más importantes son los factores de *insistencia*, de *repetición*, de interminable *vuelta sobre lo mismo*, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora, durante horas, que el *melos* entrevisto paternalmente por quienes cargan con sus contrapuntos y fugas adquiridos en el Conservatorio... Además, hay otro "folklore-al-estado-puro" que es parte integrante de un medio propio de donde no se le puede desplazar. Los "cantos de ordeño", clamados por una voz masculina en la vastedad del llano venezolano, por ejemplo, tienen una dimensión, una fuerza, una resonancia, que se pierden totalmente en una sala de conciertos donde, por añadidura, se les calza con un acompañamiento orquestal donde unos instrumentos desconocidos por el pueblo resultan casi cómicamente ajenos a lo acompañado... Igual ocurre con las porfías de decimistas, remotamente debidas al Medioevo español y que perduran en muchos países de América Latina —y que, según Menéndez Pidal, se conocían, en sus orígenes, por *"recuestas* o disputa de dos trovadores"... Tales *recuestas* descansaban en melodías tremendamente monótonas y repetidas, por lo general, puesto que no tenían más función que la de fijar límites y encuadres a la improvisación. Esto, llevado a sinfonías o a cantata, pierde todo carácter y utilidad. Se vuelve esqueleto, donde hubo carne; academismo del peor, mala profesión de fe nacionalista, donde hubo visión de inmensidad y música de entrañas, anterior a la música destinada a quienes pueden adquirir una buena localidad de teatro para "verle las manos" al gran pianista o director de turno.

En Europa el "folklore-al-estado-puro" —para usar otra vez de una expresión falsa pero útilmente generalizadora— había desaparecido hacía mucho tiempo cuando nacieron músicos de formación clerical o *"ars nova"*, poseedores de un verdadero sistema de notación. Pero, aunque hubiese existido aún, ese folklore no les habría interesado. El que les viene a llamar la atención, en vísperas del Renacimiento, pasando a veces a sus propias obras, es materia ya muy elaborada por "ministriles" que, a falta de mucha ciencia, tenían intuición y gracia, y sabían valerse hábilmente de sus voces e instrumentos. (Cuando Bach, más tarde, trabajará sobre viejos corales alemanes, esos materiales estarán ya sumamente elaborados y decantados antes de llegar a sus manos...) En América Latina ocurría algo semejante, en cuanto a la presencia de una expresión musical directa y espontánea, con la sola diferencia de que el músico "sabio" se niega a tomarla en serio, rehusándose —aunque hay excepciones honrosas— a aceptar sus múltiples enseñanzas. Y sin embargo, esa música, salida a veces de aldeas lejanas, traída a las ciudades, instalada en los suburbios de capitales, metida en los bailes, música viva, inventiva, cada día renovada, se estaba corporizando, integrando, dibujando sus propios perfiles, ascendiendo, subiendo, invadiendo, conquistando públicos, para gran despecho de quienes se creían muy superiores a lo

que sólo veían como bullangueras trivialidades. Y, sin embargo, no era tan sólo un pintoresco guirigay lo que así se les echaba encima. No era ocurrencia de ignaros ni de incultos lo que ya se iba colando en los salones por impulso de una irresistible energía rítmica. Era ya un arte de formas fijadas, de estilos definidos, de inflexiones codificadas, que se iba produciendo, a base de modelos remotos, en el ámbito de las urbes. Las contradanzas, danzas, habaneras, canciones, "puntos", ahora editados, y que ahora recorrían su espacio continental con tanta fortuna que a menudo pasaban a Europa, eran obra de músicos que, sabiendo a menudo cómo había de escribirse la música "culta", preferían permanecer semicultos —y a veces hasta *populares* y hasta *populacheros* en la expresión. Habían elegido ese camino —acaso el más sensato— ante el peligro de desnucarse en una posible *Tetralogía* de tipo incaico o azteca —que "asuntos" no faltaban para ello, con buenos coros de caballeros águilas o de vestales del Cuzco enamoradas de algún lugarteniente de Pizarro.

Tenían la ventaja, además, esos músicos, de abrevarse en las fuentes de una larga tradición, única existente donde, en punto a *música culta,* sólo se conocía la música religiosa escuchada en los templos cristianos, y que, por su carácter, era impropia para alimentar una *música profana* necesaria a la vida del hombre, por cuanto se asociaba a sus bailes, celebraciones, holgorios y "alegrías" brillantemente celebrados en toda América en jubilosa observancia de una Real Orden que invitaba las poblaciones a entregarse, en tal día, a diversiones de baile, canto, mascaradas y teatro... En 1608, el poeta Silvestre de Balboa, al narrarnos, en su poema "Espejo de Paciencia", una fiesta dada en la muy cubana villa de Bayamo para celebrar la liberación del buen obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano, secuestrado, tiempo atrás, por el pirata francés Gilberto Girón, nos habla del concierto armado por los vecinos de la naciente urbe con instrumentos tales como: zampoñas, rabeles, albogues, "adufes ministriles". Es interesante señalar que algunos de los instrumentos mencionados son los mismos que aparecen en el *Libro de buen amor* (1343) del Arcipreste de Hita. También en los versos del excelente Juan Ruiz se habla de zampoñas, rabeles, albogues y "panderos" que son los "adufes" de Balboa. El poeta de Cuba nos dice, además, que algunos, en su fiesta, cantaban "de dos en dos, a solas", como en dúo cantaban también las doctas aves de Gonzalo de Berceo (1196 ? - 1268 ?) anunciando los tres autores, el de Indias y los dos de España, el hábito futuro de cantar a "prima" y "segunda" que aún se observa en las Antillas y en tantísimos lugares de América. Pero lo que ni Berceo ni el Arcipreste pudieron barruntarse es que, en el concierto de Balboa, sería enriquecida la orquesta por "tipinaguas" indias, "tamboriles" tocados por manos de negros, y "marugas" que serían idénticas a las "maracas" descritas por el Padre Jean de Lery (*Le voyage au Brésil* - 1556-58) y que fue un instrumento tan universalmente americano (hoy incorporado al arsenal de la batería sinfónica) que aparece, tocado por un ángel, en más de un "concierto

celestial" esculpido por artesanos coloniales en santuarios barrocos de nuestro continente.

Así, los instrumentos de Europa, de África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, trasculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo. El ya viejo romance hispánico se mezclaba con las percusiones africanas, y con elementos de expresión sonora debidas al indio —aunque, en lo melódico, en el *melos*, el indio permaneciera más fiel a las ancestrales tradiciones de *escalas* (y esto se observa todavía a todo lo largo del espinazo andino) distintas del sistema en que estaban concebidas las músicas venidas de Europa... Pero el hecho fue que, de repente, la Iberia de donde habían salido los conquistadores —la de "los parientes que habían quedado en casa" sin solicitar su reglamentario asiento en los registros de pasajeros a Indias de la Casa de la Contratación de Sevilla— se vieron invadidos por unas "endiabladas zarabandas" que, al decir de Cervantes (véase: *El celoso extremeño*) eran *"nuevas en España"*. Y, con las diabólicas zarabandas, una *chacona*, no menos remeneada, que, según Lope de Vega: *"De las Indias a Sevilla — ha venido por la posta"*. Y, tras de esto, un *"fandango"* que, según el *Diccionario de Autoridades*, era "baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias y que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo". Danzas mulatas, danzas mestizas —¡y a mucha honra!—, danzas alegres, música bastante "pop" para la época, que el Padre Mariana (1536-1623) condenaría en su austero "Tratado contra los juegos públicos", afirmando que "la zarabanda era tan lasciva en sus letras, tan impúdica en sus movimientos, que bastaba para incendiar el ánimo de la gente —aun de las más honestas". Pero tal poder de penetración tendría la bullanguera novedad venida de Indias, que Cervantes llega a hablarnos de unas "zarabandas a lo divino" que se habían colado en las iglesias, promoviendo, a fines del reinado de Felipe II, un severo interdicto —muy poco observado, en realidad...— que se nos hace más claro cuando sabemos que, en Cuba, a mediados del siglo XVII, el obispo Vara Calderón se vería obligado a prohibir que se diesen "bailes públicos en las iglesias" (*sic*) y que se alquilaran negras y mulatas "para que gimieran en los funerales". España nos había mandado el romance y el contrapunto (Silvestre de Balboa nos habla de un *motete* compuesto y cantado en Bayamo en 1604), en tanto que las partituras del admirable Francisco Guerrero sonaban ya en nuestros templos, donde sus obras eran preferidas a las de otros maestros peninsulares, acaso porque el músico sevillano, de temperamento más liviano que el dramático y ascético Morales, era muy aficionado a componer canciones y *villanescas*... Pero nosotros, a cambio, mandábamos ya a España, en los tempranos días de nuestra *colonización* (colonización muy relativa, en fin de cuentas, si se la estudia a la luz de una dialéctica más actual...) una música

dotada de caracteres propios que no tardaría en universalizarse... Faltaban pocos años para que el Cardenal de Richelieu bailara la zarabanda con Ana de Austria —aunque zarabanda llevada en tiempo más grave y con menos "lascivia", seguramente, que las que tanto hubiesen escandalizado al buen Padre Mariana.

Una palabra nueva en nuestro idioma se articula, por vez primera, en una *Geografía y descripción universal de las Indias* de Juan López de Velazco, escrita en México entre los años 1571-1574: la palabra *criollo*. Y, tras de la palabra, la graciosa explicación: "Los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones aun no dejan de recibir alguna diferencia en el color y calidad de sus personas; pero los que nacen de ellos, que llaman *criollos*, y en todo son tenidos y habidos por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño..." Acuñada queda la palabra, cuya presencia rastrea el investigador José Juan Arrom en numerosos documentos comerciales y eclesiásticos redactados en las postrimerías del siglo XVI. Pero ya, en fanfarria de pequeña epopeya local, son alabadas las virtudes de valentía e inteligencia del criollo, *así sea blanco, así sea negro*, en el "Espejo de Paciencia" cubano de 1608... Hablando de un mundo lejanísimo del de las Antillas, el Inca Garcilaso nos señala, un año después, en sus *Comentarios Reales*, que así llaman los españoles a los nacidos en el Nuevo Mundo, así sean de padres europeos o africanos. Ya el *criollo* existe como tal. Hombre nuevo. Nueva manera de sentir y de pensar. Humanista, latinista, espíritu universal, la portentosa criolla Sor Juana Inés de la Cruz escribe deliciosos *tocotines* en lengua indígena y *villancicos* en jerga de negros, asimilándose el habla de razas que tan capitalmente contribuyeron a la formación de nuestra cultura. Y Simón Rodríguez, maestro del Libertador Simón Bolívar, habrá de escribir, en 1828, en nueva afirmación de los valores de una *criolledad* que ya había engendrado grandes guerras de independencia: "Los hijos de españoles se parecen muy poco a sus padres." América, según el discípulo de Rousseau y traductor de Chateaubriand, "no es España". Y añade, en texto de 1840: "La América no ha de imitar servilmente, sino ser *original*. La lengua, los tribunales, los templos y las guitarras engañan al viajero. Se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española, pero *no como en España*."

En el criollo americano se manifiesta, desde muy temprano, una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejen su particular idiosincrasia, y la de demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que no por ser criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas que en otros lugares están dando excelentes frutos. De ahí, su anhelo de "estar al día" que habrá de inte-

grarlo en los movimientos de la época, promoviéndose un romanticismo americano cuando el romanticismo arrastra las mejores mentes creadoras de Europa, o, en nuestro siglo, una serie de *vanguardismos* estéticos que corresponden (a veces con obras valiosísimas, como había ocurrido en los románticos tiempos de Heredia y de Olmedo) a los futurismos, abstraccionismos, expresionismos, surrealismos, nacidos en Italia, Francia o Alemania.

Durante los siglos XVII y XVIII, el alarde de *buena información*, en lo que se refiere al arte sonoro, se produce en las iglesias, donde se produce una música religiosa abundante y de muy buena factura que —tal el caso particularmente interesante de Venezuela— llega a originar una verdadera escuela, con figuras de muy fuerte personalidad. Pero ahí no se busca una expresión del carácter nacional, puesto que tal empeño estaría reñido con el necesario funcionalismo de las partituras. Se trata, sobre todo, de responder bellamente, dignamente, a los requerimientos del culto, aunque a veces (pero eso es excepción) la mano del maestro de capilla, del *kapellmeister*, se suelte un poco, dando paso, fugazmente, a alguna cadencia de ascendencia hispalense, o, en villancicos pascuales de estilo festivo y más popular, asome el acento criollo, aunque con mesura y sin recurrir jamás a los ritmos locales —pudiendo citarse los "Villancicos" del cubano Esteban Salas (1725-1803) como ejemplos de ese "estilo libre"... Pero así como la música religiosa es algo abandonada por los músicos europeos del siglo XIX, la nuestra, de esa época, cae en franca decadencia, ablandando y teatralizando el tono. Y ello respondía a una contingencia general, puesto que, en la misma Europa, el teatro lírico cobraba una importancia nunca vista, hasta el extremo de constituirse en competencia desleal y arrolladora para la producción sinfónica, y, sobre todo, para la música de cámara, reducida, esta última, a la triste condición de pariente pobre, allí donde el "Cuarteto", omnipresente en el siglo anterior, es considerado, durante largos años, como un mero ejercicio de escuela. Y la onda operática habría, pues, de alcanzarnos, por nuestro laudable afán de estar al día. No hubo centro musical latinoamericano de importancia donde alguien no escribiese una ópera o varias óperas. Óperas de asunto nacional generalmente (de tipo legendario, histórico, épico, los temas no faltaban...), aunque, en cuanto a la forma, al mecanismo dramático, al tratamiento vocal e instrumental, fuesen fieles remedos de la ópera italiana, con alguna grandilocuencia meyerbeeriana cuanto más ambicioso era el empeño. En México, en Cuba, en Venezuela, proliferaron esas óperas, más nacionalistas por el argumento que por el contenido, alcanzando esa corriente, en algunos países, las dos primeras décadas de este siglo. Pero de ese ciclo operático que respondía aún al espíritu romántico (pues no nos referimos aquí, desde luego, a ciertas partituras escritas después de 1920), sólo nos queda como valor real, antológico, altamente representativo, el eficiente y logrado "Guaraní" de Carlos Gomes (1836-1896), ilustración perfecta del género.

Pero, pese al éxito de ciertas óperas nuestras (Gómez, Gaspar Villate, etc.) que, pasando el Atlántico, sonaron en teatros de Francia y de Italia, no era en los escenarios líricos donde habíamos de buscar una expresión de lo criollo, sino en la invención siempre fresca, viviente, renovada, de aquellos músicos que serían discriminatoriamente calificados de *semicultos, populares* o *populacheros* por ciertos compositores del futuro, harto ufanos de su sabiduría y técnica. El primer gran *best-seller* mundial de la música latinoamericana es, evidentemente, la habanera "Tú" del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, cien veces editada y reeditada, en América, Francia y España, desde la fecha de su composición (1890). Pero convendría recordar que ya figuraba una habanera, famosa entre todas, en *Carmen* de Bizet, escrita en 1875. Luego, la habanera, nacida en La Habana, era ya un *género de composición* cuando a sus giros se somete, quince años después, un *músico culto* de Cuba. Género de composición que había empezado a sonar, casi anónima, en bailes y fiestas, bajo el título (así es como aparece en sus primeras ediciones) de *danza habanera*. Ocurría con ella lo que se había producido con las *zarabandas* y *chaconas* mencionadas por Cervantes y Lope de Vega que, surgidas natural y espontáneamente del suelo americano, pasarían, por proceso de fijación y estilización, al salón, al concierto y al teatro lírico. Después de la habanera de Bizet, vinieron las habaneras de Debussy y de Ravel, del mismo modo que el tango argentino, introducido en Europa en vísperas de la primera guerra mundial, bailado ya por los personajes de Marcel Proust, pasaría muy pronto, como *género*, a la obra de Stravinsky, de Hindemith, de Darius Milhaud.

Habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos, sus instrumentos típicos, sus ricos arsenales de percusión hoy incorporados por derecho propio a la batería de los conjuntos sinfónicos. Y ahora son músicas de México, de Venezuela, de los Andes (y un tango renovado en sonoridad y estilo) las que se escuchan en todas partes, con sus bandoneones, guitarras, quenas de muy viejo abolengo, arpas llaneras... Música toda, debida a la inventiva de músicos *semicultos, populares, populacheros*, o como quieran llamarlos ciertos mesteres de clerecía, doctos en artes de armonía, contrapunto y fuga. Pero músicas que fueron mucho mas útiles, para decir la verdad, a la afirmación de un acento nacional nuestro, que ciertas "sinfonías" sobre temas indígenas, incontables "rapsodias" orquestales de gran trasfondo folklórico, "poemas sinfónicos" "de inspiración vernácula" (tremendamente impresionistas, casi siempre...) que sólo quedan como documentos, títulos de referencia, jalones de historia local, en los archivos de conservatorios... Porque hay algo evidente: a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias. En el pasado, fueron tañedores campesinos, instrumentistas de arrabal, oscuros guitarreros, pianistas de cine

(como los que en Río de Janeiro causaban la admiración de Darius Milhaud) quienes le dieron tarjetas de identidad, empaque y estilo —y ahí está la diferencia esencial, a nuestro juicio, entre la historia musical de Europa y la historia musical de América Latina, donde, en épocas todavía recientes, una buena canción local podía resultarnos de mayor enriquecimiento estético que una sinfonía medianamente lograda que nada añadía al bagaje sinfónico universal.

Pero... ¿significa esto, acaso, que hemos de minimizar el esfuerzo de quienes, con mucho talento y a veces con grandes aciertos, trataron de elevar el nivel de nuestra cultura musical? ¿Hemos de olvidar los nombres de tantos y tantos fundadores de orquestas, de sociedades filarmónicas, de coros, de conservatorios, de cuya labor podemos enorgullecernos? ¿Hemos de negar que, pese a una cierta impermeabilidad intelectual frente a lo que cotidianamente les sonaba en las calles, algunos exigentes maestros de fines del siglo pasado y comienzos del presente nos dejaron partituras muy estimables que se siguen ejecutando, con toda justicia, en nuestros conciertos, ya que contribuyeron a la formación de nuestra conciencia estética, aún cuando no hayan aportado gran cosa a la música universal? En modo alguno. Tales figuras desempeñaron un hermoso papel en la historia de nuestra vida artística... Pero, a la vez, debemos reconocer que, en nuestro siglo, algunos compositores nuestros, más sensibles a una ecuménica convergencia de energías ambientes —así viniesen de arriba o viniesen de abajo— se situaron en niveles nunca alcanzados hasta la aparición de sus personalidades. Así, el caso de Héctor Villa-Lobos (1887-1959), arquetipo en genio y figura del gran compositor latinoamericano, cuyas obras conocen, actualmente, un éxito tal que muy pocos músicos de esta época podrían aventajarlo en número de ejecuciones cotidianas de obras suyas, en conciertos, espectáculos de ballet, emisiones de radio o televisión... Pero obsérvese que cuando un músico nuestro alcanzó niveles cimeros, ayer como hoy, fue siempre en perfecta armonía —valga el término—, entendimiento y convivencia cordial con el autor de músicas menos ambiciosas, destinadas al baile, el teatro sin pretensiones, o el mero holgorio de cada día. Y es que este último fue siempre, desde los días de la Conquista, el inventor primero de nuestros *estilos musicales*. Estilos debidos —lo dijimos ya— a modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces; estilos debidos, más que nada, a la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo, venidos de *adentro* —factores éstos, mucho más importantes que el *material melódico en sí*. Porque el error de muchos compositores "nacionalistas" nuestros consistió —como apuntamos antes— en creer que el *tema*, el *material melódico,* hallados en campos o en arrabales, bastaban para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los *contextos de ejecución* que eran, en realidad, lo verdaderamente importante. Por otra parte, no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduros estamos ya

—habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo de "nacionalismo"— para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son los que, en todo momento de su historia, hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas. Pero, en tales tareas, un buen conocimiento del ámbito propio puede ser de suma utilidad. No olvidemos que los tambores afro-americanos, las maracas indias, las claves xilofónicas nacidas en el puerto de La Habana, las marímbulas y güiros de nuestros conjuntos populares —esos que llamábanse "ministriles" en las Actas Capitulares de la Colonia— se anticiparon en muchísimos años a los juegos de percusión a que son tan aficionados los compositores modernos. (Sin ellos, hubiese sido inconcebible una obra fundamental como lo es la *Ionización* de Edgar Varèse). Y si, desde hace cincuenta años, los guitarristas nuestros están enriqueciendo el repertorio de la guitarra con obras de un inestimable valor, ello se debe a que la guitarra está sonando entre nosotros —y no ha dejado de sonar— desde que nos vino de Europa en las naves de la Conquista. Como en tiempos de Cervantes y de Lope, devolvemos, enriquecido y magnificado, lo que del Viejo Continente se nos trajo... Y si, tras de una búsqueda audaz en el dominio de la electrónica, de las nuevas técnicas, de "significantes" cada vez más complejos, puede desaparecer, aparentemente, un cierto acento nuestro, no hay que alarmarse por ello. —*"Chassez le naturel; il revient au galop"*, dijo alguien. Si el instrumento electrónico, la sintetizadora, no tienen nacionalidad, quien los maneja lleva la suya en las manos. Y la sensibilidad —la peculiar sensibilidad de quien nació *criollo*— habrá de manifestarse siempre, del mismo modo que, ya conocedores de los empeños y giros nuevos del arte en este siglo, advertimos inequívocamente la presencia del francés, del alemán o del italiano, en los experimentos más arriesgados y espinosos de la música contemporánea... Y en cuanto a folklore o no folklore, olvidemos rebasadas polémicas, inútiles discusiones en torno al "ser o no ser" sonoro, recordando la tajante frase de Héctor Villa-Lobos: *"¡El folklore soy yo!"*

II

Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales

DANIEL DEVOTO

1. EL PROBLEMA EN GENERAL, Y SU APLICACIÓN A LA MÚSICA LATINOAMERICANA

Si es verdad, como lo sostiene Marguerite Yourcenar, que la sociedad es el hombre en plural ("...la société, qui n'est que l'homme au pluriel", nos dice en sus *Souvenirs pieux*), la música, al dirigirse a cada hombre en especial, se convierte automáticamente en un hecho social a través de la simple adición de casos particulares. Pero además de ser, como todo hecho cultural, una actividad social y colectiva por excelencia, la música, arte temporal y basado como tal en la repetición —un cuadro se pinta de una vez por todas, mientras que una sinfonía, para existir, debe ser ejecutada, así sea en una sala de conciertos como en la silenciosa lectura de un músico solo—, multiplica paradójicamente el número de sus adeptos y los convierte en elementos de un conjunto social: un músico solitario acumula la actividad del ejecutante y la no menos difícil del auditor consciente a la vez; y todo cantor, cualesquiera sean sus móviles —el viajero que canta para darse ánimos, cantado a su vez por Luis de Narváez en el prólogo de su *Delphín de música*, y que canta para escucharse y destruir así su soledad y sus temores, porque "el que canta sus males espanta", como reza un antiguo refrán castellano; el que como el "ave solitaria... que cantando se consuela", mentado en el *Martín Fierro;* el que canta "por no llorar", como en el viejo tango porteño—, todo cantor puede decir con Carmen, a quien don José quiere hacer callar, "Je chante pour moi-même": canto para mí mismo. Pero incluso este músico-auditor de una sola pieza hace rebotar la paradoja de su compleja actividad solitaria sobre un trasfondo social, porque lo que cante o taña responderá primordialmente (aunque pueda reflejar la más avasalladora personalidad y la más radical voluntad innovadora) a un hecho colectivo: su lengua musical será la de su tierra y su gente, o tentará, en grado mayor o menor, de apartarse de los usos generales; y en este último caso, tales usos seguirán siendo el dechado que permita valorar su anhelo renovador.

Las relaciones entre la expresión musical y la sociedad en la que ésta ha nacido preocuparon de antiguo a todos los que, desde uno u otro ángulo, se han

interesado por la música. Creadores y peritos en estética tratan a menudo del divorcio entre el compositor y la gran masa del público, vertiginosamente exacerbado hoy por razones de todo orden (incluso políticas), pero claramente sentido desde Beethoven (su —para sus contemporáneos— incomprensible abandono del estilo galante), si no desde Mozart (las "demasiadas notas" que una de sus óperas tenía para las augustas orejas imperiales). *Música y sociedad en el siglo xx* es el título de un libro de Adolfo Salazar aparecido en 1939, pero el problema de la música y sus relaciones y alcance con las diferentes clases sociales está presente —repetimos— en toda reflexión sobre la música, aunque a veces no nos demos cuenta —como Monsieur Jourdan que hablaba en prosa sin saberlo— del alcance sociológico de ciertas expresiones o ciertos enunciados generales y corrientes. No es menester remontarnos hasta los grandes precedentes de los legisladores chinos y griegos, para quienes la música y todo lo que podía atañerla era una grave cuestión de Estado (el ejemplo más difundido de esta actitud es el de las "músicas de perdición" que ponían en peligro toda la organización social, como se ve por el relato de Se-ma-Ts'ien reescrito en el primer cuarto de este siglo por Maurice Barrès); una preocupación de naturaleza social es la que preside la clasificación usual de los géneros musicales: "música religiosa" frente a "música profana", "cantos de trabajo" frente a "arte juglaresco", "música de salón" frente a "música de cámara", sobreentienden la existencia de grupos sociales y aun de categorías sociales diferentes; y hasta puede afirmarse que la vieja teoría de los "afectos" o del "ethos" sobre la acción estimulante o enervante de los diferentes modos y géneros, viva desde la antigua Grecia hasta bien entrado el barroco, se basa en las relaciones y alcance de la música sobre todos y cada uno de los seres que componen la sociedad y sus clases.

El problema, como se ve, es vasto y general. En América se lo ha tratado alguna vez, aunque no siempre de manera totalmente satisfactoria. El capítulo relativo a "Música y sociedad" del libro *Music in Latin America* (New York, 1945) de Nicolás Slonimsky, ofrece cuadros de porcentajes que establecen, para los diferentes países latinoamericanos, de la Argentina, con sesenta compositores —son quizás demasiados— hasta Nicaragua, con uno solo —y es seguramente demasiado poco, aun para esa fecha— en cada cuántos habitantes aparece un músico creador, y cuántos de éstos corresponden por milla cuadrada a cada país. Aunque estos cálculos estén bien hechos —si es que lo están— son tan inútiles como risibles, porque no nos enseñan nada ni puede construirse nada sobre ellos. Para comprender, siquiera sumariamente, el alcance y las relaciones de la expresión musical con las clases sociales de América Latina, debemos valernos de un método diferente, por así decir estratigráfico —similar al que estudió estratos y sustratos en la lingüística de este siglo—, y considerar las cuatro capas que, si no llegan mecánicamente a determinarla, por lo menos condicionan la expresión musical latinoamericana: un primer elemento indígena, sobre el que se implanta

el aporte de los conquistadores y colonizadores hispánicos; un tercer elemento, africano, que fue llegando durante la Colonia, y un elemento europeo (incluso hispánico) que se agrega desde que las nuevas nacionalidades abren sus puertas a la inmigración. Estos cuatro aportes sucesivos están —es casi innecesario detallarlo— irregularmente dispuestos sobre la extensión total del continente. Hay gran diferencia entre un sustrato indígena de elevadísima categoría cultural —México, Perú— y uno de cultura prácticamente inexistente —Río de la Plata— o uno que la labor del conquistador espiritual pudo llevar a singular altura —el llamado "Imperio jesuítico" de las misiones. El aporte hispánico, aunque muchísimo más homogéneo, no cubrió de manera idéntica las nuevas tierras descubiertas —sin contar las regiones donde aún hoy el hombre blanco es raro o nulo, parte no pequeña de Chile era todavía una suerte de "terra incognita" en el siglo XVIII— ni tampoco cesó de una manera tajante con la Independencia, como luego veremos. Hay también diferencia entre zonas donde el aporte africano suplantó casi por entero al elemento indígena —Cuba y otras regiones del Caribe— y zonas donde coexistió y coexiste con otros tipos de población (Brasil, parte de Venezuela); y finalmente, tampoco la inmigración en masa del siglo pasado y comienzos de éste modificó de manera uniforme el panorama cultural (y, particularmente, las prácticas musicales) de América Latina: las procedencias diferentes y las diferentes categorías culturales (dentro de la misma procedencia o dependiendo de procedencias distintas) de estas corrientes inmigratorias modificaron variadamente la actividad americana: orfeones o "singakademien" no surgieron por azar aquí o allá, sino como reflejo de apetencias bien definidas de colectividades extranjeras. Hasta la misma música popular sufrió el impacto de influencias foráneas diferentes, en este período, y en un plano más alto, el origen mismo de los compositores y el de la sociedad europeizada que los alberga decidirá en buena parte su actividad futura —ópera o música pura— empezando por la elección del lugar de sus estudios o perfeccionamiento —Italia, Alemania, Francia o Bélgica— y por tanto, en buena manera, su orientación estética y su adhesión a tales o cuales escuelas o prácticas musicales (verismo, impresionismo, franckismo, etc.). Sin pretender trazar una historia total de la música en América Latina, pero sin desdeñar el servirnos cuando fuere necesario de los datos suministrados por la historia musical, intentaremos desbrozar el panorama actual de las expresiones musicales latinoamericanas partiendo de estos cuatro elementos que, de manera diferente y a veces complejísima, caracterizan la actividad musical del continente.

2. EL ELEMENTO INDÍGENA

Como sucede con muchas otras regiones y periodos de la Historia, debemos resignarnos a ignorar cómo era la música de la América precolombina; ya lo enunció San Isidoro de Sevilla, en una frase largamente comentada (y aun controvertida): "soni pereunt", nos dice el santo enciclopedista en sus *Etimologías;* los sonidos perecen porque no puede fijarlos la escritura; pero añade, consoladoramente, que pueden perdurar en la memoria de los hombres. Si la música misma de los antiguos naturales de América nos escapa, podemos restituir algo —lo bastante, y en ciertos casos algo más por añadidura de sus expresiones musicales— gracias a algunas disciplinas auxiliares: la arqueología, para todo el período precolombino; la misma arqueología y la historia para los siglos sucesivos, y el testimonio de la antropología, la etnografía y el folklore que, al informarnos sobre prácticas contemporáneas o relativamente recientes, nos permiten intuir lo que pudo ser la música de tiempos precedentes.

Si bien todavía lejos de la densidad alcanzada por los estudios antropológicos en América del Norte —pensemos en la calidad y número de las publicaciones de la Smithsonian Institution—, lo realizado sobre la música aborigen y antigua de América Latina constituye un *corpus* bastante sólido y compacto. Entre los aportes principales en este campo, contamos, de norte a sur: para México —sobre los estudios de eruditos extranjeros, como Bancroft (1875), Kollmann (1896), Seler (1899 y siguientes), Capitan (1908), Kunike (1911), Génin (1927)—, tras la breve noticia de Rubén M. Campos ("Los instrumentos musicales de los antiguos mexicanos", en *Anales del Museo Nacional de México,* I, 1925), valen el volumen de Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda *Instrumental precortesiano* (México, 1933, t. I, percusión) y el de Samuel Martí *Instrumentos musicales precortesianos* (México, 1955); incluso se han estudiado las antiguas danzas (Miguel Covarrubias, "La danza prehispánica", en *Arte de México,* III, 1955, y la *Breve historia de la danza en México* de Luis Bruno Ruiz aparecida el año siguiente). Vicente T. Mendoza, distinguido folklorista, estudió "La música de los indios otomíes" (artículos aparecidos en los tomos II y III, 1950-1951 y 1954, de la *Revista de Estudios Musicales* dirigida por Francisco Curt Lange). En Guatemala, el compositor Jesús Castillo publicó un estudio sobre *La música maya-quiché* (Quetzaltenango, 1941); en Nicaragua otro compositor, Luis Abraham Delgadillo, se ocupó de la música indígena ("La música indígena y colonial en Nicaragua", en *Revista de Estudios Musicales,* I, 1950). Para Panamá contamos con los trabajos de Frances Densmore (*The music of the Tule Indians of Panama,* Washington, 1926) y de Narciso Garay (*Tradiciones y cantares de Panamá*) ([Belgique,] 1930, con notaciones de músicas y cantos

aborígenes). Venezuela ofrece el estudio de Baltasar de Matallana, *La música indígena taurepán* (Caracas, 1939). Para lo que fue el antiguo Imperio inca (Perú y los países adyacentes), poseemos el ejemplar trabajo de R. y M. d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances* (2 vols., París, 1925), con artículos complementarios de uno de sus autores (Raoul d'Harcourt, "Le tambour à membrane au Pérou", "Les formes du tambour à membrane dans l'ancien Pérou", en *Journal de la Société des Américanistes* [París], n.s., XXXIII [1941] y XLIII [1954] respectivamente, etc.); el escritor Arturo Jiménez Borja publicó en la *Revista del Museo Nacional de Lima*, tomos XIX y XX, una importante iconografía de los *Instrumentos musicales del Perú* (hay sobretiro, fechado en Lima en 1951); debemos al compositor belga Andrés Sas, radicado en el Perú, un "Ensayo sobre la música inca" y un "Ensayo sobre la música nazca" aparecidos en el *Boletín Latino-Americano de Música* (I, 1935, y IV, 1939, respectivamente); además del importante trabajo general de Izikowitz sobre los instrumentos indígenas sudamericanos (1935) y de varias contribuciones parciales del mismo autor, los instrumentos de los incas han sido estudiados por el antropólogo norteamericano Charles W. Mead en 1924. Juan C. Moreno González publicó un artículo sobre "Los guaraníes y su música" (*Boletín Latino-Americano de Música*, IV). En Chile, Carlos Lavín y más aún el compositor Carlos Isamitt han estudiado la música aborigen (recordamos, del último, los *Tres ensayos sobre el folklore araucano*, Santiago de Chile, 1935, y "La danza entre los araucanos" en el *Boletín Latino-Americano de Música*, V, 1941). Y para la Argentina, deben recordarse los estudios de Julio Viggiano Esaín (*Instrumentología musical popular argentina*, 1948; *La musicalidad de los tupí guaraní*, 1954; publicaciones números 20 y 25, respectivamente, del Instituto de Arqueología, Historia y Folklore de la Universidad Nacional de Córdoba), los de Carlos Vega (en particular *Los instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina*, Buenos Aires, 1946) y los de Isabel Aretz ("El sistema tonal de los incas", y "Música incaica y música criolla", aparecidos ambos en el *Boletín de la Asociación Folklórica* de Buenos Aires en 1939.) [1]

Estos trabajos parciales confirman, en general, la síntesis de Curt Sachs en *The History of musical instruments* (New York [c. 1940]), basada sobre todo en fuentes arqueológicas y en dibujos de códices: la actividad musical prehispánica —como el resto de las otras actividades culturales— se organiza alrededor de dos centros: el imperio mexicano, que agrupa aztecas, mayas, mixtecas, za-

[1] En los últimos veinte años se han producido en América Latina monografías fundamentales, producto de trabajos *in situ*, algunas de las cuales —las más generales— citamos en nuestra Bibliografía general y también se han formado colecciones de cintas magnetofónicas de gran valor: solamente en INIDEF, en Caracas, reposan en sus archivos mil cuatrocientas cintas (en su mayoría estéreo), que contienen la música y los datos literarios y antropológicos en general, de las más diversas culturas de América Latina y el Caribe. [E.]

potecas, otomíes, tarahumaras, chibchas, etc., y el imperio incaico que centrado en el Perú extiende su influencia a las tierras situadas al norte y al sur de su territorio. La música mexicana, menos desarrollada que la de los incas, concede preponderancia a los instrumentos dichos de percusión (idiófonos y membranófonos); los instrumentos de francas posibilidades melódicas están en ínfima minoría y sus posibilidades son más bien limitadas. Para Sachs, todos los instrumentos norte y centroamericanos caen dentro de los estratos tres a seis entre los veintitrés estratos preeuropeos que el autor establece en su obra fundamental, *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlín, 1929). La música de los países del sur alcanzó un nivel notablemente más alto, como lo atestigua la cantidad de instrumentos susceptibles de uso melódico (trompetas, flautas verticales, flautas de Pan). Merecen especial atención estas últimas, en particular los juegos de dos flautas complementarias —cada una de ellas posee solamente la mitad de las notas de la escala— unidas por una cuerda larga y manejadas por dos tañedores distintos, características que se encuentran en Birmania y en otras zonas de antigua influencia china. Otras coincidencias —afinación similar de las flautas verticales del antiguo Perú y de la China; identidad de formas de instrumentos y de disposición y atadura de los tubos sonoros con regiones de Nueva Zelanda, Melanesia y Polinesia— llevan a Sachs a formular la conclusión de que, salvo unos pocos instrumentos universalmente difundidos, los antiguos instrumentos musicales americanos se encuentran, exclusivamente, en una zona que abarca China, Indochina, el Archipiélago Malayo y las islas del Océano Pacífico, y que por tanto deben clasificarse como "instrumentos del Pacífico". Esta conclusión, similar a las tentadoras teorías difusionistas caras a Elliot Smith, parecería ratificarse por otros hechos culturales similares: el antropólogo J. Imbelloni estudió, hace años, los relatos relativos al *toki* mágico, hacha de piedra que fue a la vez instrumento de trabajo e insignia del jefe: las narraciones, e incluso el nombre mismo del implemento, son idénticos a ambos lados del Pacífico, en las islas de Oceanía y en la costa sur de Chile; y el descubrimiento, bastante reciente, del carácter sepulcral de las pirámides mexicanas se inscribe en esta serie de turbadoras coincidencias.

Como ya se ha dicho, no sólo la arqueología y la etnografía aportan datos sobre la primitiva música americana. El conquistador español no dejó de interesarse por éste y por tantos otros fenómenos culturales, a los que tuvo que oponerse o prestarse. Concretamente, un manuscrito de Fray Bernardino de Sahagún, de entre 1560 y 1576, nos conserva el nombre de los instrumentos mexicanos y el de los músicos que los tañen; incluye además las fórmulas rítmicas, designadas silábicamente, tal como es frecuente hasta hoy en los pueblos orientales. Pero en cuanto a los sistemas musicales que estas fórmulas e instrumentos servían, la controversia está abierta: la mestización con la música española debió ser muy rápida en los principales centros de población, y el que el templo de Macuilxóchitl,

dios de la música, se levantara junto al lugar que ocupa hoy la catedral de México, centro de la música eclesiástica (es decir, la más alta) del virreinato, constituye, más que un símbolo, una prueba de la continuidad espiritual del país. Continuidad que, en este caso preciso, dificulta el escrutar con suficiente claridad lo que pudieron haber sido las expresiones musicales precortesianas. Frente a Sachs, que señala la falta de instrumentos de cuerda y reconoce en toda América Central un solo aerófono capaz de ejecutar una melodía sencilla (una flauta de pico), Samuel Martí postula la existencia en México de una polifonía libre similar a la heterofonía del Lejano Oriente (lo que no parece difícil) y la de escalas con semitonos, lo que es muchísimo menos evidente.[a]

Sea como fuere, lo que nos parece hoy lo más característico de la música indígena americana son las gamas defectivas anhemitónicas: los sistemas pentatónicos de la altiplanicie de la América del Sur, e incluso formas más incompletas aún. Isabel Aretz ha rastreado las huellas de un viejísimo cancionero andino, preincaico, basado en las tres notas del acorde perfecto mayor y vivo aún en las melodías de la baguala del norte argentino.

Lo verdaderamente positivo de este planteo es la importancia del sustrato indígena, cuyas prácticas musicales, a juzgar por los testimonios arqueológicos y etnográficos, alcanzaron un desarrollo considerable en dos regiones capitales del continente. En otras partes tal testimonio falta: en el Río de la Plata, por ejemplo, chanás y charrúas desaparecieron bastante rápidamente, y su música —que, a juzgar por el conjunto de su bagaje cultural, debió ser bastante primitiva—, desapareció con ellos; otras poblaciones vivas aún van descendiendo en categoría hasta llegar a los fueguinos que se consideran, junto a los veddas de Ceilán, como los pueblos de nivel musical más bajo del globo. La contribución de estas últimas poblaciones indígenas a la actividad musical americana actual es, naturalmente, nula; pero a medida que ascendemos hasta los dos imperios mexicano y peruano, van surgiendo prácticas musicales que el correr de los siglos no ha hecho desaparecer, y que perviven, mestizadas y matizadas, como muchos de los instrumentos que las expresan, en variadas manifestaciones artísticas cultas o populares que dan a la música de América Latina algunos de sus caracteres más peculiares.[a]

[a] Los hallazgos arqueológicos prueban ya sin lugar a dudas que los pueblos precolombinos conocieron y usaron instrumentos musicales que producen semitonos y otros intervalos no temperados. Y esto se corrobora por el análisis de mucha música prehispánica. (Damos a prehispánico el sentido de anterior a la llegada de los españoles, en tanto decimos precolombino y precortesiano con referencia a tiempos anteriores a la llegada de los conquistadores.)

[a] El balance musical de América pre y poshispánica —como dijimos antes— es impresionante; aquí no podemos dejar de mencionar los cantos chamánicos y los toques instrumentales de numerosos grupos investigados, los cuales muchas veces no corresponden a ninguna de las gamas antes establecidas. [a.]

3. LA CONQUISTA Y LA COLONIZACIÓN HISPÁNICA

Sobre este elemento inicial, de diferente densidad y diversa cultura, se extendió un estrato hispánico harto más uniforme, pero también diversificado, ya por las diferencias regionales y de clase de sus componentes —que van del rufián galeote al virrey poeta, y proceden de todos los reinos de la península—, ya por los sucesivos períodos que abarca su llegada a las nuevas tierras, y la varia importancia de las regiones ocupadas (junto a los virreinatos, las gobernaciones, capitanías, audiencias, presidencias, etc., que funcionaban independientemente o se integraban en una organización de mayor jerarquía). Debemos a dos filólogos los mejores trabajos demográficos sobre el período de la conquista y organización de la América Latina: Pedro Henríquez Ureña estudió el origen de conquistadores y colonizadores para combatir *El supuesto andalucismo dialectal de América*; Ángel Rosenblat se ha ocupado, en una monografía varias veces reelaborada, de la población y mestizaje en el continente.

La organización de los nuevos reinos significó, entre otras cosas, la implantación de un género de vida similar al que imperaba en la metrópoli, así como la conquista, para la Iglesia católica, de los habitantes paganos de las Indias Occidentales. Como manifestación de fasto y como factor de propaganda espiritual, la música, religiosa o profana, desempeñó un papel de primer plano. Claro está que también aquí los factores geográficos y económicos asumieron primordial importancia; como dice el gran poeta Ricardo E. Molinari, "México y Lima fueron las finezas del virreinato", aludiendo a regiones —como la cuenca del Plata— mucho menos favorecidas: tanto es así que el centro cultural de este último virreinato fue durante mucho tiempo la ciudad mediterránea de Córdoba, cuya vida universitaria y cultural, como la de otras ciudades situadas más al norte, gravitaba en la esfera de influencias del Perú y del Alto Perú y no en la del paupérrimo litoral atlántico. Las huellas históricas más visibles de la influencia musical española se hallan en los archivos de las iglesias catedrales, que muestran cuán rápidamente las nuevas capitales americanas conquistaron una cultura similar a la que ostentaban las sedes peninsulares. México adopta la música eclesiástica española desde la llegada del franciscano Pedro de Gante y sus compañeros, en 1527; la imprenta musical se establece allí desde 1556, y los músicos, nativos o venidos de España, se suceden desde el P. Hernando Franco, llegado hacia 1575 (probablemente de Guatemala), hasta José Aldana, muerto en 1810, el año de la emancipación americana. Guatemala introdujo músicos europeos para su catedral desde 1548 por lo menos; la catedral de Santo Domingo, construida en 1520, proporciona algunos nombres de maestros (Quijada, 1538; el compositor Cristóbal de Llerena, nacido hacia 1540). Caracas poseía ya un or-

ganista en 1591, y su música es bien floreciente entre el capuchino Diego de los Ríos (muerto en 1670) y el P. Pedro Palacios y Sojo. El puerto de Cartagena de Indias y Boyacá, futura capital del país, se disputan la primacía musical de la Colombia colonial desde 1537, año en que Juan Pérez Materano arriba a la ciudad portuaria; los franciscanos flamencos llegados a Quito en 1534 cuentan entre sus alumnos a Diego Lobato, uno de los mayores compositores de todo el período colonial. Los músicos españoles también dejan su huella en el virreinato del Perú, que cuenta, al promediar el siglo XVIII, incluso con un compositor nacido en Milán, Roque Ceruti, al igual que la Córdoba del Tucumán parece haber hospedado nada menos que a Domenico Zipoli. Otras regiones fueron menos afortunadas: la vida artística de Chile no merece mayores comentarios hasta finales del siglo XVIII; Uruguay aparece más tardío aún. Un caso excepcional ocurre en Brasil: al descubrirse los yacimientos que dan nombre a la provincia de Minas Gerais, se la aísla para protegerla de las incursiones piráticas, y en el interior de su territorio se desarrolla una actividad musical inusitada —desconocida hasta su reciente descubrimiento por F.C. Lange—, donde además de componerse música del más puro estilo barroco y rococó, se copian los cuartetos de Haydn cuatro o cinco años después de haberse compuesto, extraordinario avance americano hacia la música europea contemporánea.

Junto a esta actividad, y junto al testimonio de cronistas y archivos sobre el cultivo de la música profana —los datos van desde la lista de danzas ejecutadas en un sarao virreinal hasta la noticia de una guitarra puesta de sombrero a un cantor deslenguado—: música de la que incluso se conservan algunos códices, manuscritos durante este período, se lleva a cabo una acción aún más profunda y duradera, que es la implantación, en toda América Latina, sea de habla castellana o portuguesa, y junto con esas lenguas, de un común fondo tradicional: refranes y narraciones, coplas y romances —las formas cantadas acarreando naturalmente su música— circulan por todo el continente (entre los estudios generales sobre este punto, si bien no del todo satisfactorios, pueden citarse el de Juan Alfonso Carrizo, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, 1945, y el de Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea (España, México, Argentina)*, México, 1969). La canción tradicional infantil, de una asombrosa unidad de un extremo a otro de América Latina —comprendiendo en esta expresión los territorios hispanoparlantes de los Estados Unidos— es un testimonio de esta extraordinaria compenetración, que por una parte incorpora al acervo hispánico numerosas formas y giros autóctonos, y que llega por otra parte, como en la Altiplanicie del Sur, hasta la traducción de viejas coplas españolas al quechua.

En este punto se inserta la espinosa cuestión del origen americano de ciertas danzas antiguas. Se sabe el importante papel que desempeñó España en la coreografía europea posterior al Renacimiento, y la aceptación general de buen

número de danzas y bailes españoles: baste citar los nombres del canario, la españoleta o los matachines, o recordar la extraordinaria vigencia de pasacalle, chacona y zarabanda hasta el siglo XVIII. Para algunas de estas últimas se ha postulado un origen puramente americano que queda aún por demostrar; en el caso preciso de la zarabanda, hemos podido sostener, frente a Curt Sachs y a sus seguidores (en particular el profesor Robert Stevenson), que se trata de una creación puramente española; y en los demás casos no sería difícil mostrar que —todo lo más— algunas manifestaciones coreográficas pueden haber recibido elementos no hispánicos o reflejado la voluntad de imitar bailes exóticos (quizá el guineo sirviera de ejemplo entre estos últimos). En el estado actual de nuestros conocimientos, hay que adelantarse al extremo finl del siglo XVIII para encontrar las vivas creaciones, o las modificaciones tan radicales de bailes europeos que merezcan considerarse como propiamente americanas.

4. EL ELEMENTO AFRICANO

Para colmar los claros dejados por las poblaciones indígenas diezmadas en diversas partes del continente (la isla Española —hoy Santo Domingo—, Cuba, etc.) se autorizó repetidamente, a partir de las *Instrucciones* de 1501, la introducción de esclavos, en particular africanos. Aparte esporádicas mercedes imperiales, el primer "concierto" o contrato en regla permitía introducir, en 1525, doscientos esclavos negros en La Española; en un asiento de 1663, ese número ascendía, anualmente, a 24 500. Estos aportes continuados, más el aumento natural de la población de color, pura o mezclada, elevaron a comienzos del siglo pasado, según el cálculo de Humboldt, a más de seis millones el número de negros y mestizos en el continente.

Procedentes de varias regiones de África —y prescindiendo de los problemas planteados por las culturas africanas, sus orígenes, interrelaciones y situación de florecimiento o regresión—, estos nuevos pobladores aportaron a la colectividad vocablos, usos generales y prácticas musicales diferentes. Repartidos sobre el continente de manera muy desigual —de nuevo las regiones más ricas contaban con aportes mayores que otras menos favorecidas—, las condiciones físicas contribuyeron asimismo a su proliferación o rarificación (en dos ciudades económicamente emparejadas durante la Colonia: Buenos Aires y Montevideo, el número de pobladores de color es hoy sensiblemente dispar). Los aportes culturales de las razas africanas han sido profusamente estudiados, ya en una esfera general, ya particularizadamente en lo relativo a su actividad musical. Un importante trabajo de la primera categoría es el de Arthur Ramos, *Las culturas negras en el Nuevo Mundo*, México, 1943, que completa su estudio precedente sobre *O fol-*

clore negro do Brasil, Río de Janeiro, 1935. Para el aspecto puramente musical del problema, localizado particularmente en algunos países, véase la rápida exposición de Yvonillo de Souza, *Influencia negra na música brasileira* (Recife, 1953), los artículos de P. Rodríguez Molas ("La música y danza de los negros de Buenos Aires en los siglos XVIII y XIX", en *Historia* [Buenos Aires], VII, 1957) y Juan Liscano ("Baile de tambor", en *Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales* [Caracas], VIII, 1943), y, sobre todo, la monumental compilación de Fernando Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana* (5 vols., La Habana, 1952-1955) de la que tanto puede tomarse, y aun dejarse.[4]

5. LA VIDA INDEPENDIENTE Y EL APORTE INMIGRATORIO

Con la emancipación de las diferentes nacionalidades latinoamericanas, comenzada en 1810 y terminada en 1898 con la independencia de Cuba, nace en el continente un nuevo género musical, la canción patriótica, que culmina con la creación y adopción de los himnos nacionales; incluso bailes y cantos populares se elevan a la categoría de "aires nacionales" y de cantos patrióticos, como el *cielito* rioplatense ("...porque bailando el cielito / somos más americanos", reza una de sus letras en este período).

La segunda mitad del siglo pasado se caracteriza por el arribo en masa de la corriente inmigratoria europea (desde el siglo XV España había prohibido reiteradamente la entrada de extranjeros en sus Indias Occidentales). Importantes son los rastros dejados por las colonias de inmigrantes italianos, en particular en el Plata: una región de la capital argentina, la Boca del Riachuelo, es conocida vulgarmente como "la República de la Boca", y en ella se habla un español fuertemente teñido de genovesismos (el que el fenómeno sea en parte afectadamente voluntario no empece la existencia de un habla mixta o "cocoliche", ingrediente *sine qua non* del sainete criollo). La música italiana, además de su difusión directa, cobra caracteres casi folklóricos: los italianos cantan *La violetta* desde las primeras piezas costumbristas de finales del XIX hasta los estilizados tangos de E. González Tuñón; aires de Verdi "La donna è mobile" de *Rigoletto*; "Le rose del volto..." de *La Traviata*) son timbres de canciones tradicionales (hasta hubo una ranchera que usurpó desvergonzadamente el "Parigi, o cara..." de esta última ópera); y en la tercera década del siglo no eran raras las popularísimas canciones bilingües (*Se n'è vero che l'è morto Garibaldi*, o *C'era una*

[4] En este rubro de lo afrolatinoamericano es también mucho lo que se ha investigado y publicado desde 1955 hasta la fecha. Solamente en INIDEF existen varios cientos de cintas con música grabada *in situ* y su correspondiente documentación. [R.]

volta un piccolo navio), de enorme boga y hasta producto de exportación (he vuelto a dar con ellas en una librería musical de lance en París).

Curiosamente, los dos impactos mayores han sido precisamente los propios de cada una de las dos regiones lingüísticas más importantes de América Latina. El trasplante de la corte portuguesa y el subsiguiente imperio de Brasil determinaron un súbito crecimiento del nivel cultural general, y la presencia de los grandes maestros portugueses de comienzos del siglo XIX desempeñó un papel esencial en el desarrollo de la música culta del país: no es un hecho casual el que un compositor brasileño, Carlos Gomes, sea el primer músico sudamericano que alcanzó celebridad europea y compitió victoriosamente con los maestros románticos italianos en su propio país (más exactamente, en su propio reducto, la Scala) y en su propio género, la ópera. El aporte cultural español careció de esta envergadura, pero fue en cambio mucho más constante y tenaz. El cancionero infantil, por ejemplo, recogió en toda América —y no solamente en Cuba, cuyas relaciones con la metrópoli eran manifiestamente más sostenidas— un buen número de canciones históricas posteriores a la emancipación: muerte de la reina Mercedes, acontecimientos referentes a las guerras carlistas, asesinato de Juan Prim (trasformado en muchas partes en "Juanchín"). El género chico español triunfó casi en todas partes, y no sólo dio origen a la "zarzuela criolla", sino que hasta alguna melodía de éxito —tal el "¿Dónde vas con mantón de Manila?" de *La verbena de la Paloma*— se convirtió en timbre difundidísimo para glosar acontecimientos locales, tanto policiales como políticos.

Las minorías inmigratorias —menores en número, pero que compensaban su influencia por una formación cultural más refinada— han agregado al cuadro general toques no por aislados menos esenciales. El corto imperio mexicano dejó alguna huella de la cultura francesa en el norte, huella infinitamente menor, huelga decirlo, que la impronta que ha quedado en Estados Unidos, donde todavía se cantan en francés dialectal las "bayou ballads" de Luisiana —para no hablar del Canadá francés. Más que en el plano general, la orientación musical impartida por estas minorías es decisiva en el plano personal y en el desarrollo de la música culta; más adelante insistiremos sobre este punto.

6. EXPRESIÓN MUSICAL Y CLASES SOCIALES

Instauradas —al menos nominalmente— bajo regímenes democráticos, las repúblicas latinoamericanas ofrecen, siquiera teóricamente, posibilidades idénticas a sus ciudadanos: como en todo el resto del mundo, la realidad se encarga de retocar, en bien como en mal, esta teórica igualdad inicial de posibilidades, y más que en otras regiones del globo la geografía nos aleja de lo ideal por sus des-

mesuradas distancias y su acción coercitiva, inevitable en un continente que goza —y padece— todos los climas. La expresión "clase social" no es la más adecuada, sin embargo, para reflejar la realidad política actual; musicológicamente, fue válida cuando ciertas minorías podían mantener sus orquestas privadas y el resto de la población se contentaba con su propia actividad tradicional y la de los "músicos de la aldea". La época de los compositores con librea y de las "nobles corporaciones" de trompeteros y timbaleros han quedado lejos, y las ondas musicales recorren el éter sin encontrar más que raros obstáculos (claro está que esto tiene su reverso, y que el silencio se está convirtiendo en el más caro de los bienes materiales: Luis Felipe Ramón y Rivera encontró la expresión justa al denominar "el cáncer alegre" a ciertas invasiones sonoras más bien indeseables).

Más que de "clases" hemos preferido, en lo histórico, hablar de estratos, aunque éstos presuponen, a veces, clases sociales desaparecidas o marginales. Es innegable, en cambio, la existencia de "clases sociales" espirituales —independientes en principio del nacimiento y de otras contingencias materiales—, y, también, la de diferentes "clases sociales" de música, aunque la calidad termine por imponerse dentro de cada una de ellas, y haya tanta música mala (o buena) en las obras de cámara como entre las canciones ñoñas. Si intentamos un panorama de las expresiones musicales latinoamericanas, encontramos vivas hoy manifestaciones nacidas en las diferentes capas que precedentemente hemos tratado de aislar. En México —como también en Perú— algunos instrumentos precortesianos se usan en la música popular, y Carlos Chávez, el máximo compositor de ese país, no desdeña valerse de ellos ni solicitarles el material tectónico de sus obras (lo mismo puede decirse de Villa-Lobos en el Brasil); la música religiosa, lírica —alabados— o dramática —pastorales—, remonta a veces a los primeros tiempos de la evangelización; el romance hispánico se convirtió en el corrido nacional; la tonadilla y luego la ópera dejan su huella en la canción, que alberga a veces, como en el son, influencias africanas directas o indirectas; los mariachis, en fin, testimonian —por lo menos etimológicamente— la huella del fugaz imperio (1863-1867). En Guatemala y la República Dominicana la marimba y su derivado la marímbula, con su nombre africano, son buen ejemplo del sincretismo que une las antiguas culturas indígenas con los aportes ulteriores; güiros y maracas se unen en América Central a congas, tumbas y bongós para mostrar con sus ritmos peculiares —el cinquillo, el tresillo elástico— la profunda trabazón de sus sucesivas culturas en sus manifestaciones sensuales y rituales a la vez; lo mismo vale para Brasil y, hasta cierto punto, para Venezuela. Como en el norte, los pueblos autóctonos de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia han adoptado para su música las formas populares de los cordófonos europeos; Paraguay ha hecho del arpa su instrumento nacional y ha modificado profundamente el ritmo de la polca;[8] Argentina, en fin, sobre un elaborado

[8] Actualmente creemos más bien que la polca cayó sobre una música criolla existente.

trasfondo español, cubano y africano —visible desde el nombre de su música más característica— ha obtenido con el tango la única expresión musical latinoamericana cuyo renombre cubre el globo y que a través de Europa ha llegado al Japón: y es ese mismo tango el que nos trae por última vez el concepto inicial de "clases sociales": baile suburbano de gentes mal famadas, innominable objeto de escándalo —Victoria Ocampo cuenta cómo todavía Ricardo Güiraldes lo enseñaba a escondidas— ha escalado los salones del mundo entero y no bailarlo es, para un argentino —lo sé por experiencia— fuente de complejos.

Junto a estas expresiones, de naturaleza eminentemente colectiva o social, encontramos la posibilidad individual de elección propia del compositor culto, elección comparativamente más libre, pero también determinada en parte por otros factores, en particular el medio —"la clase"— de la que procede o a la que aspira a integrarse; en Argentina, Alberto Williams, orientado hacia Francia y formado en la clase de César Franck, se limita al cultivo de la música pura (unas pocas melodías y coros son su mínima contribución a los géneros vocales), mientras que la generación siguiente se divide entre los alumnos de la Schola —cada uno de ellos con su sonata de violín en cuatro movimientos, con canon al final— y los tributarios de Italia que pretenden con razonable frenesí crear una "ópera nacional" (igual Glinka: más verismo, más gauchos, más yaravís); el clima espiritual de los compositores chilenos, que mira preferentemente al clasicismo y al romanticismo alemán (lo que no excluye el coqueteo con el impresionismo ni los giros autóctonos), los lleva de preferencia a las formas sinfónicas y de cámara (aunque tampoco es ajeno a ello la implantación más bien tardía de un teatro lírico estable). En lo que respecta a las formas de la música teatral, México y Chile se encuentran en una posición opuesta a la de Argentina: la ópera primero, y luego el ballet, subsidiariamente, cuentan para este último país, mientras que los otros dos cultivan más (y también mejor) éste que aquélla.

Como puede desprenderse de lo expuesto, la expresión musical latinoamericana cuenta con un potencial de singular riqueza por beneficiar de tradiciones diferentes: además de todo lo producido por América (jazz inclusive), todo lo producido por Europa le pertenece, y es tan legítimo para los latinoamericanos emplear técnicas y estéticas de allende el mar —en resumen, todas las técnicas musicales son de esta única categoría— como lo es el que Milhaud adopte para sus mejores composiciones formas y giros propios de la música brasileña y rioplatense; tan defendible estéticamente es el *Pasacalle* no tonal de Juan Carlos Paz como el tango de la *Historia del soldado*. Como escribió el poeta Eduardo Jorge

que se siguió bailando desde entonces como polca recibiendo su nombre. (La música de las polcas paraguayas no tiene nada que ver con la música de las polcas europeas y argentinas.) [R.]

Bosco, los americanos tenemos la posibilidad de "elegir nuestros muertos", ventaja y riesgo a la vez, ya que la sola elección legítima de todo creador es la que lo lleva a ser él mismo, único e irremplazable. Pero no otra cosa han elegido, a lo largo del tiempo, los verdaderos músicos y los verdaderos artistas, latinoamericanos o no.

III

Raíces musicales

ANA MARÍA LOCATELLI DE PÉRGAMO

Al desenterrar una planta que no fue suficientemente aireada y cuidada, algunas de sus raíces pueden quebrarse y quedar ocultas bajo tierra. Se nos ocurre pensar que al querer buscar las raíces de la música latinoamericana nos puede suceder algo similar, ya que no se han realizado aún los trabajos de síntesis necesarios de todos los fenómenos musicales previamente analizados país por país; faltan, además, trabajos de campo sobre la música afro, folk e indígena de muchos países; por otra parte, son escasos los trabajos de musicología comparada entre la música folklórica americana y la música luso-hispánica y europea en general, como así también entre la música afroamericana y la música africana; faltan también investigaciones sobre la música de los compositores americanos, por escuelas y por países y, por ende, la síntesis a nivel latinoamericano, y, finalmente, es mucho lo que aún se ignora sobre la música del período colonial. Aun cuando muchos de estos temas se lleguen a investigar, clarificando el problema de las raíces de la música americana, seguirá faltando siempre la música de los pueblos precolombinos, cuya oralidad no dejó huella en el espacio físico de la pauta musical.

Así, pues, sólo con fines didácticos y esquemáticos podemos hablar de tres raíces de la música latinoamericana, un poco pasando sobre todo, y mostrando en una especie de caleidoscopio algunos de los elementos musicales de procedencia europea, indígena y africana, que se manifiestan marcadamente en la música folklórica y artística de nuestro continente, y siguiendo los resultados de investigaciones parciales de los principales investigadores de los diversos países de América Latina. Nos disculpamos pensando que "vale más y es más positivo disfrutar poco, ya en mano, que soñar mucho en espera" (Grenón, 1950-51:25.)

1. DIVERSIDAD ÉTNICO CULTURAL DE LOS PRIMITIVOS HABITANTES DEL CONTINENTE AMERICANO Y DIVERSIDAD DE LOS CONTINGENTES MIGRATORIOS (EUROPEOS Y AFRICANOS). SIMBIOSIS ELEMENTALES.

Las sucesivas oleadas de conquistadores, exploradores, colonos y misioneros que llegaron a América en los primeros siglos de la Conquista, procedían en gran

parte de la península ibérica. Al llegar a tierras americanas, se fueron asentando en distintas regiones del continente, donde descubrirían diferentes grupos aborígenes, en las islas del Caribe primero, y más tarde, ya en tierra firme, las altas culturas que se hallaban extendidas en zona cordillerana, desde el límite norte del actual México hasta el norte de Chile y Argentina. Azteca, maya-quiché, chibcha e inca fueron las principales civilizaciones que hallaron los españoles en el territorio recién descubierto. El resto del continente, las selvas brasileñas, peruanas, colombianas, ecuatorianas y venezolanas, el Chaco argentino-paraguayo-boliviano, la dilatada pampa argentina, la región oriental de Brasil y los límites septentrionales del continente, estaban habitados por diversos grupos de aborígenes que tardaron muchos siglos en ser colonizados, evangelizados e integrados a la sociedad de origen europeo, y muchos de los cuales, incluso hoy, siguen viviendo ajenos a la influencia occidental.

El estudio lingüístico de los aborígenes de América del Sur llevó al conocimiento de la existencia de noventa y cuatro familias lingüísticas y quinientos cincuenta y ocho idiomas (Tischner, 1964:122), riqueza semántica que demuestra la diversidad cultural que pobló el continente americano antes de su colonización.

Inmediatamente después de llegados los europeos, se inicia un mestizaje racial y cultural que se complicará al llegar a América los esclavos africanos, que tampoco integraban un núcleo unitario, pues pertenecían a culturas tan variadas como las sudanesa, dahomeyana, guineo-sudanesa islamizada y bantú, con sus correspondientes y numerosas subdivisiones (Ramos, 1944:125-126). En el transcurso del siglo pasado, se suprimió la esclavitud en casi todos los países americanos, y la mano de obra de los esclavos negros fue remplazada en muchos casos por nuevos inmigrantes europeos que aumentarían la heterogeneidad cultural ya existente en América. Arthur Ramos dice que entre 1864 y 1940 entraron en Brasil 8 541 014 inmigrantes, cuyo origen de procedencia, siguiendo un orden de prelación numérico, era el siguiente: italianos, portugueses, españoles, alemanes y austriacos; y luego, a mayor distancia desde un punto de vista cuantitativo, ucranianos, letones, estonios, daneses, griegos, suecos, checoslovacos, libaneses, húngaros, sirios, yugoslavos, lituanos, rumanos, polacos, turcos y rusos, amén de otra cantidad de grupos menores procedentes de otros países europeos, y las pequeñas migraciones interamericanas (Ramos, 1944:38-39). Estos grupos humanos, más otros llegados a los restantes países latinoamericanos, se asentaron en distintos lugares con mayor o menor densidad de población, entremezclándose física y culturalmente con los conglomerados preexistentes, complicándose más aún el rastreo de las raíces en estudio.

2. EL APORTE MUSICAL INDÍGENA Y LA MÚSICA FOLKLÓRICA

En distintas regiones del continente americano (selvas de Brasil, Perú, Colombia y Venezuela, Chaco argentino-paraguayo-boliviano) existen grupos aborígenes que han permanecido ajenos a la influencia de la cultura occidental y que conservan intacta o casi, su propia música. Otros grupos aborígenes, en cambio, más abiertos a la comunicación, poseen un lenguaje musical en pleno proceso de aculturación, y otros usufructúan ya un repertorio musical folklórico, muy lejos de las características del lenguaje musical aborigen, y con numerosos y reconocidos elementos de la música europea y africana.

En aquellos lugares —generalmente centros urbanos— donde los españoles tuvieron mayor influencia cultural, los hábitos musicales indígenas desaparecieron casi por completo, pero en las sierras y la selva virgen, donde el español no se radicó definitivamente por razones climáticas, la música precolombina siguió sus cauces naturales.

Para estudiar la actividad musical, las funciones de la música, el repertorio organológico y las danzas en las altas culturas precolombinas, los investigadores deben recurrir a los *hallazgos arqueológicos* que suministran centenares de instrumentos, a la lectura interpretativa de los *códices* y a las *crónicas* de exploradores, misioneros y conquistadores de los primeros tiempos de la Conquista. Estos conocimientos se vivifican con la *tradición*, que mantiene todavía muchos de los instrumentos musicales precolombinos, cuyas escalas usuales se corresponden muchas veces con las de modelos arqueológicos.

Es en la región andina donde más numerosas son las supervivencias musicales precolombinas, y esto se explica por varias razones: en primer lugar, la capital del Imperio incaico (Cuzco) estaba muy lejos de la costa, era de difícil acceso y por tal causa, los españoles no la eligieron como capital propia, sino que construyeron la suya sobre la costa, en Lima; en segundo lugar, los habitantes de esta región se mantuvieron cerrados al mestizaje étnico y cultural, al punto que todavía en 1922 los esposos D'Harcourt podían decir que sobre ocho millones de habitantes, Ecuador, Perú y Bolivia juntos poseían más de siete millones de indios puros (D'Harcourt, 1922:3337). En México, en cambio, la acción de los conquistadores fue mucho más sangrienta, y la música e instrumentos musicales, considerados concomitantes de ritos esotéricos, fueron proscritos, ocasionando una merma muy importante en las supervivencias. En las Ordenanzas del oidor Tomás López (1552-1553) dictadas para proteger al pueblo maya, se lee lo siguiente: "Ni tocasen atambor, toponobuzles (teponextle) o tunkules de noche, y si por festejarse le tocasen de día, no fuese mientras misa y sermón; ni usasen de insignias antiguas para sus bailes ni cantares, sino los que los padres les enseñasen" (Martí, 1961:344.)

Incas y aztecas poseían un curioso y nutrido repertorio organológico: címbalos, tambor de hendidura, vasos de percusión y frotación, maracas naturales y de terracota, cascabeles (naturales, de terracota o de metal), raspadores (de hueso animal o fémur humano), flautas de diversos tipos y tambores variados. Estos instrumentos han sido hallados en excavaciones arqueológicas, figuran dibujados en los pocos códices que han llegado hasta nosotros y asimismo han sido descritos por cronistas de las Indias Occidentales. Muchos subsisten, también, en la tradición.

El tambor de hendidura ("teponaztli" entre los aztecas) se empleaba desde México hasta el norte del Perú, pasando por las Antillas y Panamá, y sobrevive entre los jíbaros de Colombia y los bora del Perú en ejemplares más rústicos (FE 4456, Lado A, Banda 2). Respecto a los cascabeles, los había de diversos tipos: de frutas secas, arcilla cocida, madera tallada o de fundición (oro, plata o tumbaga), montados en collares, pulseras o tobilleras. También las maracas podían ser de frutos naturales, pero generalmente en las altas culturas se las hacía de arcilla, madera o metal. Según los piaches, la maraca y/o cascabeles son imprescindibles para un buen rito medicinal (QF 3005, Lado A, Banda 5, Canción medicinal de los matacos). Los raspadores ("cikawastli y omicikawastli" entre los aztecas) hechos con hueso de venado subsisten en el folklore mexicano y entre los aborígenes de la Sierra de Nayarit; a veces se remplaza el hueso con una madera con incisiones (FE 4413, Lado B, Banda 2, Danza del venado de los yaquis).

Al "teponaztli" iba asociado casi siempre el "huehuetl", uno de los principales tipos de tambor que poseían los aztecas, quienes tenían ejemplares grandes para la guerra y portátiles para la danza. Todavía en la actualidad, el huehuetl de pie que ejecutan los huicholes responde a las características descritas por los cronistas, a los dibujos de los códices y a los hallazgos arqueológicos (FE 4413, Lado B, Banda 1, Fiesta de la calabaza de los huicholes). Los habitantes del Imperio incaico prefirieron en cambio los tambores portátiles de marco (tinya o caja), que son precisamente los más empleados en el folklore de la región andina (OCR 30, Lado A, Bandas 1, 4 y 6 y FE 4415, Ejemplo 11). En la actualidad se constata el uso de parches de plástico, material más económico que las membranas de animal.

Los aerófonos constituyen el grupo más numeroso de los instrumentos melódicos precolombinos, siendo los más representativos del altiplano sudamericano la flauta de Pan (FE 4456, varios ejemplos en Lado B, y FE 4415, Ejemplo 7) y la quena (FE 4415, ejemplo 11, FE 4456, Lado A, Banda 10 y OCR 30, Lado B, Ejemplo 8). Existió, además, una gran variedad de flautas (tarka, anata, silbatos, flautillas, ocarinas) y de trompetas naturales (de caracol, arcilla y bambú) que también sobreviven en la tradición oral.

Algunos musicólogos consideran probable que el arco musical sea precolombino (QF 3005, Lado B, Banda 6).

Este rico material organológico precolombino sobrevive en el folklore musical y también en manos de músicos aborígenes, pero son escasos los compositores que han recurrido a ellos para enriquecer su paleta orquestal. Es precisamente con esta finalidad que Jorge Daher Guerra estudió más de 1 400 instrumentos arqueológicos de México y Centroamérica, descubriendo que existen más de mil ejemplares distintos y cuatrocientos tipos acústicamente diferentes, habiendo iniciado, junto con músicos indígenas de México, la construcción en gran escala de modelos similares a los arqueológicos para su posterior adaptación a las orquestas contemporáneas y a conjuntos instrumentales (Lieberman, 1969).

Respecto a la función que poseía la música precolombina, diversas crónicas y códices permiten inducir que se hallaba adherida a ritos mágicos, medicinales, propiciatorios o de agradecimiento por una buena caza o cosecha, para acompañar a los guerreros en sus batallas, en ritos religiosos o palaciegos, en entierros y velorios, para acompañar distintas circunstancias de la vida de los incas y grandes señores del Imperio, para alegrar las horas del pueblo en general, y también con fines eróticos o humorísticos, no faltando quizás algunas otras que no hallaron eco ni en códices ni en cronistas, por ser de simple esparcimiento personal.

Los incas poseían cuatro grandes fiestas anuales en las cuales adoraban al sol: Capac Raymi e Inti Raymi en los solsticios y Nosoc Nima y Citus en los equinoccios. Supervivencia de estos antiguos ritos solares y agrarios son las danzas de los chunchus y collas (FE 4456, Lado A, Bandas 3, 4, 5 y 6) que se realizan en el solsticio de junio. En éstas, los bailarines, conducidos por un guía con un cetro en la mano, elevan lanzas de madera con las cuales realizan graciosas y hábiles figuras. El caracol que se emplea como trompeta natural emite una especie de pedal que sobrecoge al oyente occidental, y es un instrumento que estaba asociado, tanto en Sudamérica como en México, a ritos religiosos.

Muchas de las antiguas ceremonias y costumbres del Imperio incaico, como también del azteca, han subsistido en el folklore andino sobre todo, con incorporación de elementos musicales de raíz española, cuyo sincretismo determina el color local de cada folklore latinoamericano. Navidad, Santos Patronos, Carnaval, Pascua, Difuntos, Todos los Santos, Ferias zonales o regionales, son en la actualidad las principales ocasiones para que el folklore musical halle vía libre. En tal caso es factible constatar la vigencia de la tradición musical propia de cada región y su coexistencia con otro tipo de música (orquestas locales o discos) que ejecutan los ritmos de moda de la mesomúsica.[1]

[1] "La *mesomúsica* es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones que partici-

Guamán Poma de Ayala (siglo XVI), hijo de un miembro del Consejo Imperial y nieto por parte materna de Túpac Yupanqui, dejó un códice ilustrado con dibujos a pluma donde relata minuciosamente los principales actos del Incanato y también los primeros años de la Conquista. Al narrar la actividad de los habitantes del Imperio va mostrando el papel que la música desempeñaba en todas las circunstancias y dice entre otras cosas que todas las fiestas eran animadas por el canto principal de los "haravis", que cantaban todos los habitantes del Imperio. Los textos de éstos, insertos en su códice (Guamán Poma, 1942) son como los actuales yaravíes folklóricos, de tono amatorio y lamentos por amores no correspondidos. Esta especie lírica se puede hallar en Perú, Bolivia y Argentina (FE 4415, Lado A, Bandas 2 y 6, OCR 30, Lado A, Banda 4), donde sufrió una gran estilización, alejándose quizás, de los "haravis" precolombinos, y con una marcada influencia del yaraví que se originó en Perú a comienzos del siglo XIX basado en las poesías del poeta peruano Mariano Melgar. El yaraví, canto de amor por excelencia, fue adoptado y adaptado por los habitantes serranos y en la actualidad su nombre se extiende a una especie instrumental que conserva el carácter triste de la especie poética. Dice Carlos Vega (1965:271-277) que al yaraví le sucedió el triste, especie cantada desde Perú hasta Buenos Aires y desde Chile a Paraguay, y que este triste, al igual que el yaraví, tuvo repercusiones aristocráticas y fue la especie más citada por los viajeros que llegaron a nuestro continente en el siglo XVIII, constituyéndose en un gran movimiento de lied americano, que fuera documentado por el obispo de Trujillo, don Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1736-1797) en el segundo de sus nueve tomos de *Historia del obispado de Trujillo*, donde figuran 20 ejemplos musicales con el nombre general de Tonadas, de las cuales, según el precitado autor, la llamada *El diamante* es un triste típico.[3]

Respecto a los parámetros musicales, mucho más difíciles de reconstruir que un instrumento en sí, sería la escala pentatónica anhemitonal la más frecuente en los instrumentos melódicos precolombinos. Esta escala, precisamente, junto con la tritónica y una escala que los esposos D'Harcourt llaman mestiza (D'Harcourt, 1926: 141 y *s.*) —igual al hipolidio griego, con cuarta aumentada en el

pan de las expresiones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aún no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. La mesomúsica, entonces, convive en los espíritus de los grupos urbanos rurales al lado de la "música culta" y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica. Tal como la música superior (ópera, sinfonía, cantata, oratorio, suite, ballet, etc.) la mesomúsica se manifiesta en especies" (Vega, 1966).

[3] Vega, 1965:276.

tetracordio grave—, son los modos melódicos más representativos del folklore musical andino y que caracterizan distintos *cancioneros* americanos.[3]

Melotipos y escalas de la música folklórica, como también otras características de las especies líricas e instrumentales de los distintos países americanos, son los elementos a los cuales recurren los compositores para orientar su música dentro de los lineamientos del nacionalismo musical. Inspirarse en temas populares es una tendencia que existió desde siempre, y que en el romanticismo tomaría un cariz semipolítico, de contenido extramusical. En general, en América, la proyección folklórica en la música académica se realizó sin ningún rigor ni ambición científico-documental. No hubo estudio analítico previo de los parámetros musicales extraídos de piezas recogidas en trabajos de investigación de campo. El compositor se inspiró o trató de reelaborar lo que oía de música folklórica en su ciudad, en el campo o en la montaña, o bien recurrió a melodías aparecidas en libros de folklore musical. No poseemos hasta el presente en América Latina una figura como la de Béla Bartok, que reunió las dotes propias del compositor prolífico y relevante y las condiciones innatas del investigador infatigable, y que constituye un caso, tal vez único, en toda la historia de la música. Los primeros compositores americanos que se orientaron hacia lo telúrico tuvieron que vencer una corriente hostil a ese movimiento, pues se lo consideraba un empobrecimiento artístico.

El estudio de numerosas canciones de cámara argentinas (Locatelli de Pérgamo: 1966) de orientación nacionalista nos permitió observar tres maneras predominantes de trabajar el material folklórico: 1] composiciones que conservan todos los elementos de la canción popular folklórica —melodía, forma, plan tonal y ritmo, enriqueciendo tan sólo el aspecto armónico, según la orientación musical del compositor; 2] composiciones que conservan dos o tres elementos de una especie folklórica y el resto elaborado libremente por el músico, en las cuales suelen alternar metros y llevar un acompañamiento más refinado y rebuscado; y 3] composiciones que reúnen cadencias, vocalizaciones, diseños rítmico-melódicos de distintas especies, elaboradas libremente por el compositor. Así, por ejemplo, en una canción de cámara argentina pueden presentarse características melódicas de vidala, baguala o milonga, con un acompañamiento de chacarera o gato. Esto significa que el compositor recrea, no ya una especie folklórica, sino que trata de absorber la esencia de un folklore musical. Creemos que este esquema

[3] Los cancioneros son "unidades superiores de carácter, como totalidades independientes definidas por particulares asociaciones de elementos" (explica que los elementos que se asocian pueden analizarse según su escala, ritmo y sistema de acompañamiento, armónico y expresivo). "Cuando hablamos de un sistema tonal se supone que decenas, centenares de canciones responden a sus gamas: cuando establecemos un sistema rítmico, gran cantidad de melodías obedecen a su orden: lo mismo cuando se trata de un sistema armónico o de recursos de acompañamiento" (Vega, 1944:96-106).

puede servir de guía para analizar otras músicas latinoamericanas de orientación nacionalista, con el añadido de un cuarto grupo, quizás, donde se incluirían las obras que reúnen elementos de distintas especies, pero no ya de un folklore local, sino de diversas raíces, y así convivirían sonotipos de procedencia indígena, junto con otros afro y otros luso o hispanoamericanos, para acrisolar obras, no ya nacionalistas, sino americanistas.

En *Cinco canciones populares argentinas*, para canto y piano, Alberto Ginastera elige dos coplas del cancionero popular argentino para la canción denominada triste, que posee varias características de la especie folklórica correspondiente. La forma del triste folklórico es monotemática, sobre una escala seudolidia menor, con giros pentatónicos a veces y terminación en el tercer grado.[4] El triste de Ginastera, en cambio, tiende al bitematismo, con una introducción y coda final instrumental; la parte vocal ofrece dos secciones: la primera melismática, la segunda silábica; ambos procedimientos se dan también en los tristes folklóricos. La composición de Ginastera presenta una gran libertad en la conducción melódica y una expresiva simplicidad en el acompañamiento pianístico, que en algunos pasajes rememora el temple de la guitarra cuando está afinada en do mayor, y superpone los modos mayor y menor en vez de alternarlos como en la especie afín, es decir que hace bimodalidad, terminando con una cadencia perfecta plagal, final muy común en las especies folklóricas argentinas, aunque no precisamente del triste. El orden rítmico recurre a ritmos sesquiálteros verticales, como también sucede en otras especies folklóricas, y las frases melódicas, descendentes y átonas, son también representativas del folklore musical argentino. El rubato, propio de los tristes, se trasparenta también en la obra de Ginastera, en una composición de gran economía de recursos, pero de fina y depurada sensibilidad.[5]

La melodía folklórica entera, su esquema rítmico o su escala melódica, pueden muy bien vestirse con un ropaje armónico europeo, con timbres instrumentales y vocales también europeos (piano, violín, arpa, conjuntos de cámara,

[4] Según Carlos Vega la escala que caracteriza el Cancionero Ternario Colonial es la seudolidia menor... "las melodías de este cancionero ascienden como el menor melódico europeo; pierde tres grados al comenzar el descenso, recupera el dominio de su gama desde el cuarto grado hasta la tónica. Pero hay algo más. Las melodías de este cancionero nunca arrancan ni descienden hasta la tónica, sino que confían a la voz inferior, a su tercera, el asiento tónico inicial y el reposo tonal conclusivo. Y vemos aquí otra de las características de este cancionero, la marcha de dos voces en terceras paralelas. Generalmente la melodía comienza con la tercera o la quinta y finaliza con la tercera. El movimiento melódico originará la tercera característica, la cuarta aumentada". "Como curiosidad importante se nota que tanto la cuarta aumentada como la sexta mayor sólo rigen para la voz melódica superior y no para su tercera" (Vega, 1944:159-161).

[5] Alberto Ginastera, "Triste" (fragmento) de *Cinco canciones argentinas*, 5a. ed., Ricordi, Buenos Aires, copyright MCMXLIII, p. 8.

grandes orquestas o pequeños conjuntos instrumentales) y ser elaborada según la técnica de composición del músico creador (cromatismo romántico, ultracromatismo, atonalismo, dodecafonismo, serialismo, aleatoriedad, música electrónica, magnetofónica...), ya que la mayor o menor belleza de la obra no dependerá de la mayor o menor sencillez de los sonotipos seleccionados, sino del hecho de que el compositor sea un verdadero creador, pues como dice Claudel, "un véritable poète n'a nullement besoin d'étoiles plus grosses et de roses plus belles", y lo mismo le servirá un tema folklórico americano, una melodía china o javanesa, un tema gregoriano, una melodía de Diabelli o un conjunto instrumental aborigen americano. A veces la intención nacionalista de los compositores latinoamericanos no se manifiesta por la elección de sonotipos musicales, sino por la temática de la ópera, ballet o poema sinfónico, que recurre a leyendas indígenas o de las altas culturas aborígenes de América (temas incaicos, aztecas, tupinambáes, araucanos u otros grupos autóctonos americanos que han sido seleccionados por los músicos que quisieron darle a sus obras un color local, pero sin buscar en los sonotipos musicales).

En 1940, Carlos Chávez estrena en Nueva York "Xochipilli Macuilxóchitl", para conjunto de instrumentos mexicanos tradicionales indios, pues Chávez creía que sólo mediante un nacionalismo total América Latina podría contribuir realmente a la música universal, y en su concepción filosófica, la creación y la composición musical, para ser realmente una obra de arte, deben basarse en la renovación, la búsqueda y la experimentación; su posición, así como también la de Revueltas, es denominada como indigenismo modernista y realismo mestizo (Mayer Serra, 1941:177).

Dentro de una orientación de renovación, búsqueda y experimentación, debemos anotar también las recientes composiciones de Isabel Aretz en Venezuela, quien recurre a sonotipos y mitos indígenas, con el aval que significa su larga y reconocida labor de etnomusicóloga. En *Birimbao,* obra para cuatro timbales y cinta magnetofónica, Isabel Aretz trabaja electrónicamente un toque de birimbao de los guajiros venezolanos.

3. EL APORTE EUROPEO

Análisis de este aporte y su conservación en el folklore y en la música artística

Es bien sabido que los misioneros que llegaron a tierras americanas en tren de conquistar almas para la religión católica hallaron en la música una aliada de incalculable valor para su tarea, que les permitió comunicarse con los nativos y, sobre todo, les sirvió para trasmitir la doctrina cristiana, logrando en pocos

años, merced a la inteligencia y habilidad musical de los aborígenes, recrear en América todo un amplio repertorio musical europeo. En distintas ciudades de las recientes colonias americanas los indígenas maravillaban a los españoles por su facilidad para repetir y retener en sus memorias largos y complicados cantos litúrgicos europeos. "Algunos mancebos de éstos que digo han ya puesto en canto de órgano villancicos a cuatro voces, y los villancicos en su lengua, y esto parece señal de gran habilidad, porque aún no los han enseñado a componer ni contrapunto, y lo que ha puesto en admiración a los españoles cantores, es que un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcallan, ha compuesto una misa entera por puro ingenio, y la han oído hartos españoles cantores, buenos cantantes, y dicen que no le falta nada, aunque no es muy prima" (Martí, 1965:106, citando a Fray Toribio de Benavente-Motolinía).

En el siglo XVI, según las investigaciones del P. Grenón, existían ya en la Argentina órganos, campanas, guitarras, arpas diatónicas, flautas y, sobre todo, vihuelas. A este instrumental se suman años más tarde violines, tambores, trompetas, clavicordios, mandolinas, acordeón y bandoneón (Grenón, 1950-51). Poco a poco, todo el repertorio instrumental español y europeo en general pasa a Latinoamérica, donde sobrevive en el folklore musical y en la música artística. El folklore latinoamericano es rico en música ejecutada en guitarras, guitarrones y vihuelas de reducidos tamaños; desde México hasta Chile y Argentina no existe prácticamente ningún país donde no figure algún modelo de guitarra. La guitarra española estuvo presente en América durante todas las etapas de la conquista: fue adoptada tanto por el indio como por el mestizo y el negro, y tuvo también un lugar destacado en los salones de la aristocracia americana, lugar que cedió posteriormente al piano. Jarana huasteca, requinto, tiple, bandola, cuatro, guitarrillas, guitarrones, charango y violao, son algunas de las variantes americanas de la guitarra y la vihuela española, las que se emplean solas, en conjuntos instrumentales o para acompañar el canto.

También la versificación de los cantos populares americanos procede de España y Portugal: romances, villancicos, alabados, cantos infantiles, cantos navideños, pregones, tonadillas y un inmenso repertorio de coplas se nos muestran como grandes conservadores de una extensa corriente poética luso-hispánica.

"En 1597 remiten de Sevilla con destino a Santo Domingo una considerable carga de libros y de música: música sagrada y música profana. En la nómina de los libros se hace mención de 'obras de Capilla' y de '4 resmas de Coplas'. Cuatro resmas era igual a dos mil pliegos, según explica el Diccionario de Autoridades hecho en Madrid en 1737" (Flérida de Nolasco, 1939:27). Muchas de las coplas y romances son patrimonio común de distintos países americanos, si bien en cada uno van adquiriendo matices regionales, matices que pueden llevar a la convivencia de una copla ortodoxa (8 abcb) con un estribillo en quechua o con voces y fonemas propios de una poética afroamericana. La copla que res-

ponde a la versificación clásica española de cuartetas octosílabas con rima asonante en segundo y cuarto verso, y libres el primero y el tercero, es el tipo de versificación de copla más frecuente en el cancionero de la región andina. "Debajo de un limón verde/ Donde el agua no corría/ Entregué mi corazón/ a quien no lo merecía" (Carrizo, 1926: copla No. 766). Esta es una de las dos coplas que figuran en el "Triste" de Ginastera ya analizado, y aparece también, casi textualmente, en el folklore afrovenezolano con la intercalación de un estribillo que denota el sincretismo poético con los elementos de raíz africana. "Yo planté mi yerbabuena/ En agua que no corría/ Taqui titá el corozo/ Taqui titá/ Y también puse mi amor/ Donde no lo merecían/ Taqui titá el corozo/ Taqui ti táe no má" (Ramón y Rivera, Cantares, s/f:89).

La temática de los romances americanos derivados de los españoles son escasos y según Jacovella (Jacovella, 1959), los principales en Argentina y América en general no serían más de quince: Las señas del marido o la esposa fiel, La aparición o Alfonso XII, El conde niño u Olinos, El marinerito o Nau Catrineta, La fe del ciego, Blancaflor y Filomena, El martirio de Santa Catalina, El hilo de oro, La esposa infiel, El pastor y la dama, Delgadina y El señor don Gato. La música que se adapta a estos romances responde a las diversas características de la música folklórica del país en el cual se encuentran. Así, por ejemplo, Blancaflor y Filomena se puede escuchar con las características musicales del Seis Corrido en Venezuela (Autóctono, Lado B, Banda 7), como Tonada con estribillo en Chile (RCA CML-2295-X, Lado B, Banda 1), o simplemente "a capella", en un único período que se repite para las dos cuartetas, en Colombia (LP 502, Lado A, Ejemplo 11).

También susceptibles de rastrear en Europa son las danzas americanas que se fueron sucediendo en salones urbanos y pueblos rurales. Según Carlos Vega, entre 1500 y 1900 llegaron a nuestro continente numerosas danzas en cinco oleadas sucesivas que, con el correr del tiempo, evolucionaron en distintas versiones locales (Vega, 1956).

Dice este mismo autor (Vega, 1967:220-50) que los sucesivos movimientos técnico-estilísticos musicales de Europa (trovadores, polifonía, barroco, clasicismo, romanticismo) coexisten y sobreviven en Latinoamérica. La música de los trovadores pervive en el Cancionero Binario oriental, que se extiende a lo largo del Atlántico, desde Norteamérica hasta Argentina, al cual pertenecen especies como el lundú, la samba, la danza, el son, la habanera, la milonga, y ha llevado también a perdurables manifestaciones de la mesomúsica americana, que se difundieron no sólo en América, sino en salones de baile de todo el mundo (maxixe, habanera y tango). El esquema rítmico de este cancionero es el compás binario (2/4) en sus diversas realizaciones rítmicas, y la escala que le corresponde es la menor antigua.

La música polifónica de los siglos XV, XVI y XVII también halló eco en los principales centros urbanos de América, donde se fue plasmando lo que hoy denominaremos música del período colonial americano. A mediados de este siglo, comienza las investigaciones sobre este período Francisco Curt Lange, y poco después es seguido por una serie de musicólogos de distintos países, quienes se dedican a la búsqueda y trascripción de los cientos de manuscritos que se encuentran en los archivos de iglesias y cantorías americanas. Las obras allí depositadas son en general obras vocales religiosas, pero también las hay profanas e instrumentales. Las composiciones escritas en América durante el período de la Colonia se remontan por su grafía al siglo XIII; otras, a períodos más cercanos, y estilísticamente presentan las características de los períodos barroco y preclásico europeo.[6]

La polifonía vocal del período colonial sobrevive en ámbitos rurales de distintas regiones americanas; en los tonos de velorio de Venezuela; en las recomendaciones de almas (a dos, tres o cuatro voces), en las Folías de Reis y el ciclo de natal de Brasil; en los cantos pascuales de Yavi (Argentina); en la diafonía paralela de muchos países americanos y quizás también en otras regiones aún no documentadas.[7]

La música del clasicismo también sobrevive en el folklore de Latinoamérica, fundamentalmente con la preponderancia de los modos mayor y menor, y en el campo de la música artística, podemos decir que todas las corrientes técnico-estilísticas que se impusieron e imponen en Europa, son, a poco andar, lenguaje común de los creadores americanos, con mayor o menor prontitud, y de acuerdo a sus modalidades personales. Una gran corriente de compositores se abocó desde los albores de una vida cultural independiente a una creación de marcada influencia europea, siendo comunes, por ejemplo, a comienzos de este siglo, las canciones de cámara y las óperas en francés o italiano, y no en las lenguas oficiales de cada país. Muchas veces se vieron obligados a ello por carecer en sus propios países de los cantantes idóneos para hacerlo en español o portugués, y otras veces quizás lo hicieron por propia inercia cultural.

En las últimas décadas de este siglo, con la velocidad de las comunicaciones y el recíproco conocimiento de los pueblos, no existe tendencia u orientación proveniente de Europa que no sea imitada en América. Música aleatoria, concreta, electrónica, magnetofónica, y técnicas de improvisación se nos ofrecen en los últimos años como manifestación evidente del deseo que tienen los músicos latinoamericanos de "être à la page" de todo lo que se realiza en Europa, inquietud que los lleva muchas veces con marcado éxito a componer de acuerdo a las técnicas de avanzada en Francia, Alemania o Italia.

[6] *Dime amor*, de Juan de Araujo, para cuatro voces y arpa (García Muñoz y Roldán, 1972:99).

[7] Tono de velorio 950 (Ramón y Rivera, 1949).

4. APORTE AFRICANO
Análisis de los elementos musicales de procedencia africana

Senegal, la Costa de Marfil, Dahomey, Angola, Mozambique y Sudán fueron las principales arterias por donde salió la corriente migratoria de esclavos de África hacia América desde comienzos del siglo XVI hasta fines del siglo pasado. Al llegar al continente americano se extendieron a lo largo de la costa Atlántica, desde Norteamérica hasta Argentina, incluyendo América Central, continental e insular, desde donde emigraron a veces hacia zonas internas del continente, llegando incluso hasta el Pacífico. Estos esclavos reprodujeron con los materiales que les brindaba el suelo americano, los diversos instrumentos musicales que poseían en África, con los cuales trataban de rememorar su trasoceánica música, sus ritos religiosos y sus alegres danzas.

Los países latinoamericanos donde mayor número de supervivencias africanas se constata son Cuba, Haití, Brasil, Panamá, Colombia y Venezuela, y en ellos pueden hallarse las tres características más visibles (y audibles) del fenómeno afroamericano: instrumentos musicales, sonotipos rítmico-melódicos y elementos expresivos.

Los instrumentos musicales presentan a veces marcadas variantes respecto a los modelos africanos; otras veces, en cambio, no las hay, tratándose de verdaderos trasplantes culturales. Dentro de los *idiófonos,* planchuelas de madera o de metal, cucharitas o jicaritas de la música cubana, tabletas de San Lázaro, cucharas percutidas contra el suelo, campanitas simples o dobles, triángulos, matracas, maracas de cestería o de metal, quitiplás, raspadores, sanza y xilófonos (marimba o marímbula, según el país de que se trate) muestran con claridad su procedencia africana.

La marimba tiene su antecesor en el xilófono africano (balafón, miramba o marimba) y los esclavos negros lo construyeron en suelo americano con los materiales que les brindaba el medio ambiente, es decir modificando algunos elementos pero conservando los principios organológicos. El empleo del xilofón se ha documentado en diversos países americanos, desde México hasta Argentina, pasando por toda Centroamérica, Colombia, Ecuador, Brasil y Uruguay, pero es en Guatemala (L.D.45 M.H.58, Lado A, Bandas 1 a 4), Honduras y Nicaragua, donde sufrió importantes modificaciones y adoptó carta de ciudadanía, al punto que lo consideran instrumento nacional. Allí le denominan marimba, mientras que en Brasil se le llama marímbula y en Venezuela, para complicar la comprensión de los fenómenos musicales, le llaman marímbula a la sanza.

Los *membranófonos* de procedencia africana son variados: cilíndricos, cónicos, en forma de barril o de reloj de arena, afuniculados, con uno o dos parches, afinados con fuego y percutidos generalmente con las manos. Los tambores se emplean en diversas funciones, pero es sobre todo en los ritos religiosos de origen

africano donde mayor importancia revisten (vudú, candomblé, macumba, shango, ñañiguismo). "Los ritmos de los tambores, extremadamente variados, y que llevan el nombre de las tribus africanas que los introdujeron en Haití, dirigen los pasos y las actitudes de los bailarines. Asimismo convocan a las numerosas familias divinas, ya que la danza es un acto ritual del cual se desprenden fuerzas misteriosas que actúan sobre los 'invisibles'. La música y la danza gustan a los dioses porque éstos también son bailarines a los cuales subyuga la magia del ritmo" (Métraux, 1957:70, trad. propia). Continúa diciendo este autor que la ceremonia del vudú que realiza el pueblo de Haití, procede, como la misma palabra "vudú" (que significa espíritu o dios) de Dahomey, y se ha sincretizado con elementos de la liturgia católica. El vudú se realiza en el interior de una habitación en cuyo centro se coloca un poste, al cual los ayida creen que desciende el espíritu del loa (espíritu). Para el creyente vudú, el tambor es algo más que un simple instrumento sagrado, es el receptáculo del espíritu del loa u orishá, cuyo ritmo condiciona los pasos y figuras de los bailarines. Palmadas, campanitas y los precitados tambores constituyen el instrumental que se emplea para acompañar las danzas, de vital importancia para el rito, al punto que Métraux cree que es posible decir que el vudú es una religión danzada. "En Brasil y Cuba, donde florece bajo los nombres de 'candomblé', 'macumba', 'chango', 'santería', 'ñañiguismo', el vudú cuenta millares —si es que no son millones— de fieles" (Métraux, 1957:59, trad. propia).

Los integrantes del culto lucumí (Cuba) creen que las semillas de cacao que se colocan en el interior de los tres tambores —en forma de reloj de arena y de dos parches— que se emplean en ese rito, lo vinculan con cultos similares de los yoruba africanos (FE 4410, Lado B, Banda 3). Los tambores que acompañan los cultos del candomblé de Bahía, poseen ritmos especiales para cada orishá, diseños rítmicos que todos los asistentes conocen perfectamente (XM, s.f., Lado E).

Los cordófonos de procedencia africana que se conservaron en América son el arco musical con resonador de calabaza y el arco musical con resonador de boca y cuerda percutida. En el primero (berimbao de barriga, birimbau, marimbao o birimbao según los países) la cuerda, hecha con hilo de alambre, se percute con un palito de madera o metal, o bien se pulsa con una moneda, y a veces la mano del ejecutante sacude simultáneamente una maraca de cestería. La "capoeira", juego atlético musical introducido en Brasil por los negros de Angola, no se puede realizar sin el acompañamiento de este arco musical (EX-1002, Ambos lados). El otro cordófono procedente de África es el urucungo o uricungo, arco musical con resonador de boca y cuerda golpeada con una varilla de madera que fuera documentado por Isabel Aretz en el Uruguay en 1943 (Registros obrantes en el Archivo del Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires).*

* A éstos se pueden agregar el "tambor *maringouin*" de Haití y la *gayumba* que vimos

Aerófonos como la "vaccine", que ejecutan los niños y el pueblo de Haití, flautas traveseras y la flauta nasal (Venezuela) se suelen considerar de procedencia africana.

Tanto en las plantaciones como en las minas o en otros trabajos colectivos o individuales, el esclavo africano alegró siempre su trabajo con canciones que solía acompañar con fuertes respiraciones y gritos. Estos cantos de trabajo solían ser de tipo responsorial, tipo de canto frecuente en la música africana y también en los cantos religiosos o de esparcimiento afroamericanos.

Respecto al análisis melódico, y buscando los elementos ponderables de las melodías llamadas afro, Ramón y Rivera (1971:37) se pregunta qué caracteriza a esas melodías: "¿El tipo de escala, el ritmo, la estructura, su progresión motívica, sus intervalos?", y se contesta que todos esos elementos, conjuntamente con algunos otros, se pueden ofrecer como ejemplificación de un estilo melódico preciso y determinado, pero que aislados, pueden valer tanto para caracterizar una melodía afro como para otra europea o indígena, y que sólo reunidos conforman un esquema correcto de las características esenciales de la música afro. Concerniente a la melodía, dice que cierta progresión motívica descendente, cierta reiteración de terceras y cuartas en el devenir melódico, pueden servir para caracterizar la esencia de la melopea afrovenezolana, y en cuanto a las escalas, indica que prevalecen la heptatónica (mayor y menor diatónica) y la pentatónica, dentro de una estructura formal basada en la repetición continua y casi invariable de un único diseño rítmico-melódico, sobre el cual se van estructurando las distintas secciones de la pieza musical, variando algunos elementos sobre la base fija de esa repetición constante del sonotipo, que a veces está constituido sólo por uno o dos sonidos. Rítmicamente abundan las variantes dentro de un mismo metro, que se convierten fácilmente en polirritmia cuando los instrumentos acompañantes son más de uno.

Síncopa, polirritmia y una melodía bastante cromatizada, no carente de cierto ostinato rítmico-melódico, son considerados como sonotipos característicos de lo afro, y son recursos que han empleado compositores de Cuba y Brasil sobre todo cuando quieren reflejar un nacionalismo con base en el folklore de raíz africana. En el caso particular de Villa-Lobos, por ejemplo, estos elementos representativos de lo africano se unen a sonotipos de raíz indoamericana o lusoamericana para configurar una proyección no ya de una especie ni de un cancionero, sino quizás de toda Latinoamérica, en sus tres principales raíces musicales.[9]

construir en Bajabonico, Puerto Plata, en República Dominicana. Ambos instrumentos consisten en una cuerda atada desde una rama flexible a un tambor de tierra. [E.]

[9] Chorro No. 7. Septeto, de Heitor Villa-Lobos (Orrego-Salas, 1966: 17).

5. ASIMILACIÓN DE ESTOS APORTES Y DESPERTAR DE UNA CONCIENCIA LATINOAMERICANA

La música folklórica, así como también la música artística de los diversos países latinoamericanos, se presenta con tal sello de unidad que sólo luego de minuciosos análisis, efectuados en cada país por musicólogos especializados, es factible detectar las raíces a las cuales nos hemos referido. El tratar de buscarlas es, sin duda, un paso importante hacia la concientización de una unidad latinoamericana, ya que la aparente diversidad musical a veces no es tanta, y muchas veces un cancionero folklórico rebasa los límites políticos de un país, y puede llegar a ser incluso continental.

En el trascurso de este siglo se fueron sucediendo diversos hechos de vital importancia para un mejor conocimiento recíproco de la música de los pueblos latinoamericanos, de los cuales mencionaremos algunos, a los que probablemente se puedan añadir otros más en el futuro:

I] La creación de la Sección Música de la Organización de los Estados Americanos, que desde 1940 ha trabajado constantemente para un mejor conocimiento recíproco de los estados miembros en su aspecto musical, y que debe mucho de sus realizaciones a la dedicación de su primer jefe, Dr. Charles Seeger, y desde 1951 a 1975 al maestro Guillermo Espinosa. Esta sección organizó conciertos, giras de artistas, festivales interamericanos y el Primer Festival de música de América y España en 1964 al que le siguen otras actividades todas que tienden no sólo a un conocimiento recíproco de los compositores americanos, sino a una más amplia proyección de sus valores; realizó publicaciones de trabajos de investigación efectuados en los distintos países americanos, otorgó becas de estudio e investigación, publicó catálogos de obras de compositores, catálogos de los principales archivos de música colonial americana, editó un boletín periódico (desde 1957), y propició la creación del INIDEF en Caracas, al que nos referimos más adelante.

II] La realización de Conferencias Interamericanas de Etnomusicología (tres hasta el presente), organizadas también por la Sección Música de la OEA permiten un mejor y más rápido conocimiento de las investigaciones de quienes trabajan, precisamente, en la búsqueda de las raíces musicales de los pueblos americanos.

III] La creación del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales), que con sede en Buenos Aires y bajo la dirección del maestro Alberto Ginastera, funcionó desde 1963 hasta 1971, en el cual becarios de Argentina, Bo-

livia, Brasil Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Guatemala, México, Perú y Puerto Rico tuvieron la extraordinaria oportunidad de perfeccionar sus conocimientos musicales con maestros de prestigio y proyección internacional como Asuar, Brown, Dallapiccola, Davidovsky, De Pablo, Halffter, Haubenstock-Ramati, Le Roux, Lutoslavsky, Maderna, Malipiero, Nono, Salzman, Santa Cruz, Sessions, Ussachevsky, Vincent y el propio Ginastera. Por su labor no sólo de preparación, sino de interconocimiento de los distintos compositores latinoamericanos, por la tarea desarrollada por el CLAEM, y por el magnífico laboratorio de Música Electrónica, único en su tipo en todo el mundo,[10] el CLAEM se proyecta históricamente como catalizador de la música artística latinoamericana.

IV] Otro tanto en el campo de la etnomusicología y el folklore lo está realizando el INIDEF (Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, a la vez Centro Interamericano de Desarrollo Cultural Regional de la OEA) que con sede en Caracas y bajo la dirección de la doctora Isabel Aretz de Ramón y Rivera, recibe anualmente becarios de los estados americanos y los capacita para la tarea de investigación y/o docencia. Muchos de esos becarios han cubierto ya áreas de investigación huérfanas hasta el presente, y no es raro pronosticar que será ese un foco cultural del cual saldrán investigaciones con conciencia americanista, para estudiar los fenómenos musicales de Latinoamérica y aplicarlos a la educación, y hasta para proyectarlos en la creación artística.

V] También importantes en el proceso de concientización son los festivales de música contemporánea y americana que se realizan en distintos países, pudiendo mencionarse los de Bogotá, México, Caracas, Puerto Rico, Río de Janeiro, San Pablo, La Habana, Córdoba, Santiago de Chile, Buenos Aires, que se suman a los ya mencionados festivales de la OEA.

VI] La actividad artística a nivel individual es, a no dudarlo, otra de las causas que producen mayores beneficios para la música latinoamericana, y muchas figuras de este siglo han adquirido repercusión internacional por la belleza de sus creaciones y la fuerza de su originalidad.

VII] El hallazgo, trascripción y difusión, en el trascurso de las últimas décadas, de numerosos e importantes manuscritos pertenecientes al período colonial americano es otra toma de conciencia de una propia y valiosa historia musical que todavía puede deparar a Latinoamérica bellas y sorprendentes realizaciones.

[10] En el momento de su desaparición el CLAEM contaba con el único Convertidor Gráfico de sonidos, capaz de leer una partitura convencionalmente escrita mediante un lente de televisor y convertirla en sonidos (Locatelli de Pérgamo, 1971:17). En la actualidad, el laboratorio de Música Electrónica de CLAEM ha pasado a depender de la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.

Congresos interamericanos, reuniones, conferencias, publicaciones de libros y partituras, actividad creadora, de investigación y difusión, son realidades del quehacer musical de América Latina que contribuyen a un conocimiento más acabado de nuestros propios valores, y que permitirá con el correr del tiempo que desaparezca de nuestros países el "artista espejo" que sólo ve y vive por los ojos de Europa, para dar lugar a un "artista integrado" a su hábitat geográfico, étnico y cultural. Es lo que creemos y deseamos como latinoamericanos.

IV

La música de América Latina

LUIS HÉCTOR CORREA DE AZEVEDO

1. NACIONALISMO Y UNIVERSALISMO

Gilbert Chase[1] propone el método dialéctico para el estudio de la música de América Latina y considera que la contradicción entre los impulsos del arte nativo y la cultura oficial, de origen europeo, debiera constituir el elemento básico de ese estudio. En la primera etapa, que corresponde al período colonial, la tensión entre el arte europeo de importación y su antítesis, el arte autóctono de los indígenas, estaría reducida a proporciones mínimas. "La música neohispánica —dice Chase— es música hispánica traída al Nuevo Mundo, no importa que sus autores nacieran, vivieran y murieran en el continente americano."[2] En época más reciente, sin embargo, la situación se invierte y "se crea en las naciones musicalmente más *avanzadas* una nueva situación dialéctica, en la que los compositores se ven confrontados con la tesis del nacionalismo y la antítesis del *universalismo*".[3]

Tres países se distinguen, entonces, por la representatividad de su creación musical: son México, Brasil y Cuba. Ahora, observa Gilbert Chase, "son esos tres países los que ofrecen la más fuerte antítesis a la tesis de la cultura europea".[4] Y opina que "Heitor Villa-Lobos, del Brasil, consiguió lo que tal vez es la síntesis más impresionante de elementos opuestos encontrada dondequiera en la música contemporánea".[5]

Durante casi un siglo esa oposición entre las normas artísticas elaboradas en Europa y adoptadas sin discusión por los compositores de América Latina, de un lado, y de otro la búsqueda de una forma de expresión típica que

[1] Gilbert Chase, "Un enfoque de la Música Latinoamericana", *Studies in Ethnomusicology*, Nueva York, vol. 1, 1961, pp. 19-22.
[2] Id., p. 20.
[3] Id., p. 21.
[4] *Loc. cit.*
[5] *Loc. cit.*

destaque ciertas características étnicas, representa, en efecto, la línea evolutiva que podemos observar en la música de esos compositores. Fue un período en que se desarrolló el llamado "nacionalismo musical", al principio incipiente, reducido a los temas de algunas óperas, de unos pocos poemas sinfónicos o las piezas de salón con títulos pintorescos y uno que otro ritmo, una que otra cita melódica, provenientes del repertorio popular o popularizado. En la primera mitad del siglo XX esa corriente creció y llegó a constituir una doctrina particularmente arraigada en Brasil, donde un pensador de la estatura de Mario de Andrade inducía a los compositores a lo que él mismo realizaba en el terreno de las letras. Finalmente, al cabo de medio siglo, esa tendencia comenzó a decaer, siendo vista con desconfianza por los jóvenes compositores, adeptos del "universalismo".

¿Qué universalismo? Mariano Etkin, compositor argentino, no duda en afirmar[6] que "el tal *universalismo* era solamente la expresión musical de un país europeo: Austria", con el atonalismo o dodecafonismo y el serialismo de sus clásicos del siglo XX. Esta opinión es compartida también por Gilbert Chase cuando observa en su *Introducción a la música americana contemporánea*[7] que "nosotros los americanos, cuando decimos *universalismo,* pensamos *europeísmo*". En esa obra, discutiendo la cuestión que absorbió a varias generaciones de compositores latinoamericanos, Chase cita opiniones de algunos de ellos, emitidas en circunstancias diversas y en épocas diferentes.

Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939) se proponía "lograr en primer término una producción netamente americana en la sustancia, completamente aparte del arte europeo"; para él esa música debía "ser universalmente aceptada no a causa de sus cualidades exóticas, sino por su verdadera significación, su valor intrínseco como una contribución del Nuevo Mundo al arte universal".[8]

Carlos Chávez (México, 1899) se rebela contra la enseñanza académica, que "hace creer que la música *es* Bach o Beethoven". Así —sigue diciendo—, "irán destruyendo en la juventud toda fuerza nativa, aniquilando toda expresión de las cualidades naturales que son peculiares a esta raza y a este país".[9]

Camargo Guarnieri (Brasil, 1907), el más intrépido defensor de las teorías de su maestro, Mario de Andrade, considera que "de cualquier forma y por todas las formas tenemos que trabajar una música de carácter nacional".[10]

No obstante, los más jóvenes reaccionan de otra manera y Enrique Iturriaga (Perú, 1918) pregunta: "¿Por qué ese nacionalismo cuando el mundo tiende

[6] Mariano Etkin, "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina", *Música,* La Habana, núm. 39, 1973.

[7] Gilbert Chase, *Introducción a la música americana contemporánea,* Buenos Aires, Editorial Nova, 1958.

[8] Id., p. 121.

[9] Id., p. 123.

[10] Id., p. 123.

cada vez más a unificarse culturalmente? ¿Por qué, pues, querer *particularizarse* en lugar de *universalizarse?*" [11]

Roque Cordero (Panamá, 1917) adopta una posición ponderada que es, además, la de muchos compositores latinoamericanos y piensa que "el autor, sintiendo intensamente la música de su tierra, creará una obra con fuerte raigambre nativa, pero con un mensaje espiritual que hable al universo, obteniendo así un arte nacional sin ser nacionalista en el sentido estrecho del vocablo".[12]

A este florilegio de sentimientos diversos podrían agregarse muchos otros. Pero en verdad, si quisiéramos considerar a los compositores que comenzaron a destacarse pasado ese medio siglo, tendremos que convenir en que ése es un asunto que no nos interesa. El Manifiesto de los jóvenes compositores de São Paulo, publicado en la revista *Invención*,[13] en 1963, ni siquiera alude al problema; es como si no existiese. Y Rogerio Duprat, uno de los signatarios del Manifiesto, comentándolo, relega el asunto a otro terreno, como veremos más adelante, considerando al "*nacionalismo* una posición política estratégico-táctica, nunca una ideología". Para él la afirmación de una cultura nacional "nada tiene que ver con el folklorismo, los ingenuos regionalismos y los torpes balbuceos del arte *nacionalista*".[14]

Pero ya algunos años antes los compositores brasileños de otra generación, que habían constituido, bajo la inspiración de Hans Joachim Koellreutter, el grupo *Música Viva*, no empleaban un lenguaje muy diferente. En su *Manifiesto 1946*[15] afirmaban que "*Música Viva*, admitiendo, por un lado, el nacionalismo *sustancial* como estadio en la evolución artística de un pueblo, combate, por otro lado, el *falso* nacionalismo en la música, o sea, aquél que exalta las tendencias egocéntricas e individualistas que separan a los hombres, originando fuerzas antagónicas".

Aurelio de la Vega (Cuba, 1925), constatando, en artículo publicado al año siguiente del referido Manifiesto de los compositores de São Paulo, esa orientación antinacionalista de los nuevos, declara sin contemplaciones que mu-

[11] Id., p. 123.

[12] Id., p. 124.

[13] *Invençao, revista de arte de vanguardia*, São Paulo, año 3, 1963, p. 5. Véase también *Revista Musical Chilena*, núm. 86, 1963, p. 30.

[14] *Revista Musical Chilena*, número citado, p. 34. El texto original en portugués es el siguiente: "Consideramos *nacionalismo* uma posiçao política estratégico-táctica, nunca uma ideologia. Função do conflito fundamental entre o país e o imperialismo, determina uma retroação (luta anticolonialista) e no plano ideológico uma busca de afirmação de nossa cultura, os ingenuos regionalismos e os tropegos balbucios trogloditas da arte *nacionalista*."

[15] *Música Viva*, Río de Janeiro, núm. 12, 1947.

chos habían recurrido a esa fuente de inspiración para producir "una nube de humo destinada a encubrir obras de tercera clase".[16]

La generación que en Cuba sucedió a la de los dos clásicos de la música de orientación afro-cubana, Amadeo Roldán, ya citado, y Alejandro García Caturla (1906-1940), fue la de muchos compositores que, orientados por su maestro José Ardévol, fundador del *Grupo Renovación Musical*, adoptaron una especie de neoclasicismo hispanista, que debería ser una forma de abandonar la música de inspiración nacional. Esto ocurría en la década del cuarenta y fue el anuncio de otros coqueteos con el pasado en otros países del Continente y más especialmente en Argentina y en Chile. Se trataba de afirmar las raíces ibéricas del mundo musical latinoamericano y de perfilar la tentación de lo pintoresco, representada por la diferente cultura que el pueblo había forjado ya de aquel lado del Atlántico. Lo que Gustavo Becerra llama Indoamérica, por oposición a Latinoamérica, pero olvidando a la Afroamérica de Brasil, de Cuba, de Haití y de otras regiones de la tierra americana.[17]

En Cuba, mientras tanto, ese neoclasicismo hispanista de Ardévol no logró la adhesión unánime de los compositores, muchos de los cuales, aunque perteneciendo al *Grupo Renovación Musical*, no rompieron del todo los lazos que los unían a la tradición de Roldán y de Caturla. Argeliers León, Hilario González y Gisela Hernández se habían encontrado en esa situación. Y en varios países tuvo lugar una búsqueda que tendía a combinar ambas tendencias como las tentativas, posteriormente, de integrar ciertos elementos básicos del canto popular en el serialismo o, lo que no es más difícil, en la música electro-acústica. Pero sobre todo en Brasil, donde a pesar de la oposición de los más "duros", como los signatarios del Manifiesto de São Paulo antes citado, constantemente, aun entre los más nuevos —y baste citar a Marlos Nobre—, vamos a encontrar ese deseo de conciliación entre los dos contrarios, el llamado "universalismo" y el "nacional", por no hablar de "nacionalismo".[18]

Representante autorizado de esa generación de compositores latinoamericanos de mediados de siglo para los cuales el dogma nacionalista era, de una u otra forma, un imperativo ético y estético, en 1965 el mexicano Luis Sandi, en el Primer Seminario Interamericano de Compositores efectuado en la Universidad de Indiana, Bloomington, lamentó con cierta indignación su abandono. "El

[16] Aurelio de la Vega, "New World Composers", *Inter-American Music Bulletin*, Washington, núm. 43, 1964, p. 4.

[17] Gustavo Becerra, "Modern Music South of the Rio Grande", *The World of Music*, Mainz, vol. XIV, núm. 1, 1972, p. 3. Ver también *Boletín Interamericano de Música*, Washington, núm. 84, p. 3.

[18] "El proceso histórico de la creación musical americana podría resumirse por una trayectoria que va desde el *nacionalismo* a lo *nacional* (Gilbert Chase, *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Nova, p. 128).

latinoamericano —dijo— apenas empieza a entrever sus tesoros tradicionales musicales cuando se ve obligado a abandonarlos, para lanzarse a una aventura que le es extraña." Y concluye: "O sus compositores tienen fe en la evolución de los elementos tradicionales de la música, entre ellos la música tradicional del pueblo y se dejan llevar por su genio para crear su propio idioma musical, o renuncian a toda tradición y se lanzan a la vorágine mundial en busca de Nuestra Señora de la Novedad." [19]

Entre tanto, otro compositor, si bien más joven, Alberto Villalpando (Bolivia, 1940), en ocasión del Tercer Festival de Música de América y España efectuado en Madrid en 1970, no dudó en declarar que "lo que resuelve la música europea es caso totalmente distinto de lo que plantea y resuelve la música indo-iberoamericana".[20] Y eso prueba que el problema continúa preocupando a los compositores, pues en todas las generaciones (Domingo Santa Cruz, chileno, contemporáneo de Carlos Chávez y de Luis Sandi, siempre se batió por el universalismo) las soluciones pueden variar de acuerdo con las idiosincrasias personales.

2. PANORAMA DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA DE HOY

La música latinoamericana anterior a 1950 había sido dominada por cinco fuertes personalidades, bien diferentes entre sí, pero que mucho contribuyeron, en la medida de sus ideas y de sus idiosincrasias, a fortalecer el prestigio de esa música y a realzar su imagen en los Estados Unidos y en Europa: Heitor Villa-Lobos (Brasil, 1887-1959), Juan José Castro (Argentina, 1895-1968), Juan Carlos Paz (Argentina, 1897), Carlos Chávez (México, 1899) y Domingo Santa Cruz (Chile, 1899).

Villa-Lobos, según Gilbert Chase, citado al inicio de este capítulo, representa la mejor síntesis de los elementos contrastantes que determinan, en alto nivel, la expresión musical del mundo latinoamericano. Su producción fue abundante, fruto de una generosa espontaneidad y de una íntima y misteriosa comunión con el pueblo y el medio ambiente de su tierra natal. No era un artista que se detuviese puliendo, como un orfebre, sus creaciones, pero su instinto era seguro y Villa-Lobos confiaba en lo que escribía de un tirón, sin titubeos.

Juan José Castro fue no sólo uno de los mejores compositores de su gene-

[19] Luis Sandi, "El nacionalismo, la música tradicional y el compositor latinoamericano", *Music in the Americas* (editado por George List y Juan Orrego-Salas), La Haya, Mouton & Co., 1967, p. 194.

[20] Citado por Gustavo Becerra en el artículo ya mencionado (ver nota 17).

ración en el Nuevo Mundo, sino también un excelente director de orquesta, conocido internacionalmente.

De Juan Carlos Paz se tiene hablado mucho más últimamente de lo que durante el período heroico de sus luchas y de sus enseñanzas. Fue él, como Edgar Varèse, uno de los pioneros de la nueva música. Su posición en la historia musical del siglo XX es hoy reconocida en todo el mundo.

Bien diferente del de Villa-Lobos es el arte de Carlos Chávez, un pensador vigoroso[21] que despreciaba la contribución de la música popular pero que, deseoso de afirmar sus raíces nacionales y de conferir una función social a su música, empleaba en algunas de sus partituras melodías indígenas perdidas (acompañadas por la sonoridad específica de algunos instrumentos pertenecientes a las viejas culturas casi extintas) y aquellas, bien vivas, de modelo europeo, que la Revolución mexicana había popularizado.

Domingo Santa Cruz, compositor respetable, pero como ya dijimos antes, sin ninguna preocupación de ser o de parecer chileno o latinoamericano, es un hombre de acción cuyo nombre se impone por sus realizaciones en su país, dotándolo de una organización musical modelo, que ha resistido todos los avatares.[22] No obstante, como hombre de acción tuvo siempre una profunda conciencia de su posición de músico chileno frente a las realidades de su país y de músico latinoamericano al enfrentar el problema de las relaciones con el mundo musical norteamericano o europeo.[23]

En torno a esas cinco personalidades tan diversas y antes de la irrupción turbulenta de la avanzada de jóvenes que no llegaron a convivir con ellas, pero cuyos problemas son principalmente los que se examinan en este capítulo, hay una generación intermedia que tuvo que combatir en dos frentes, procurando liberarse de la tutela de los que la precedieron y afrontando las nuevas situaciones creadas por los que vinieron después.

Juan Orrego-Salas, estudiando ese período intermedio,[24] distingue cuatro tendencias en la música latinoamericana, las que frecuentemente se combinan entre sí y pueden encontrarse, simultáneamente, en la obra de un mismo compositor: el atonalismo, el neoclasicismo, el romanticismo y el eclectismo o nacionalismo.

[21] Sobre ese aspecto de la personalidad de Carlos Chávez, ver la serie de conferencias que él pronunció en la Universidad de Harvard y que fueron publicadas bajo el título *Musical Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.

[22] Claudio Santoro escribiría, en la revista *The World of Music*, del Consejo Internacional de Música, en 1967 (vol. IX, núm. 4, p. 8), que "Chile es el único país suramericano en que el músico disfruta de una situación respetable".

[23] Domingo Santa Cruz fue en 1957 y 1958 presidente del Consejo Internacional de Música creado por la UNESCO.

[24] Juan Orrego Salas, "La joven generación de compositores latinoamericanos: antecedentes y perspectivas", *Interamerican Music Bulletin*, Washington, núm. 38, 1963, pp. 1-10.

La figura de mayor proyección de esa generación intermedia es, indudablemente, el argentino Alberto Ginastera (1916) que, partiendo del nacionalismo en boga en tiempos de su juventud, alcanzó en la plenitud de su obra una irradiación universal, alimentada por la originalidad intrínseca de sus soluciones y por la infalible musicalidad, refinada y precisa, de todo lo que compone. Es él, sin duda, en 1975, uno de los grandes nombres en el panorama de la música mundial.

Los brasileños Camargo Guarnieri (1907) y Claudio Santoro (1919), el panameño Roque Cordero (1917), el chileno Juan Orrego-Salas (1918), el uruguayo Héctor Tosar (1925) y los cubanos Julián Orbón (1925) y Aurelio de la Vega (1925) fueron los que mayor proyección lograron, fuera de sus países respectivos (lo que no quiere decir que otros compositores del mismo período, menos conocidos en el extranjero, sean considerados, en un plano nacional, como inferiores a ellos).

Camargo Guarnieri, como también Claudio Santoro, son músicos de óptima formación académica, pero sus trayectorias se orientaron de forma bien diferente, salvo una corta fase accidental de progresión paralela, de la que nos ocuparemos más adelante. Camargo Guarnieri, fiel a las convicciones de su juventud, iluminada por las enseñanzas de Mario de Andrade, nunca se decidió a abandonar del todo los caminos de un nacionalismo musical que ya estaba pasando de moda. En 1950 su polémica al respecto con Hans Joachim Koellreutter, el maestro de casi toda la nueva generación de compositores y directores brasileños, tuvo gran repercusión en aquella época.

Claudio Santoro, uno de los primeros y por cierto el más famoso de los discípulos de Koellreutter, comenzó con el dodecafonismo y después de algunas tergiversaciones avanzó intrépidamente por el terreno que los más jóvenes habían despejado, empleando con autoridad y discernimiento sus técnicas: el serialismo y la electro-acústica.

Roque Cordero siempre se mantuvo en una posición independiente, negándose a adoptar etiquetas o a aceptar las presiones de corrientes estéticas cambiantes que niegan hoy lo que preconizaran ayer, atribuyendo más valor a lo nuevo que a lo sólido, creado para que perdure.

Juan Orrego Salas, indudablemente uno de los elementos hispanistas a que aludimos anteriormente, es, como Roque Cordero, uno de los compositores latinoamericanos de su generación más conocidos y respetados en los Estados Unidos, donde dirige el *Latin-American Music Center* de la Universidad de Indiana.

Héctor Tosar es un compositor apegado a la construcción lineal que respeta las formas heredadas del pasado, sin que por ello sea su música anacrónica o contraria a las audacias de sus contemporáneos.

Julián Orbón y Aurelio de la Vega, el primero nacido en España y el segundo formado en el extranjero, no son representantes típicos de la música

cubana. Ambos viven hoy fuera de su país. No sólo por eso, sino también a causa del valor intrínseco de sus obras, su reputación fuera de la isla es más consistente que la de otros compositores cubanos, aunque recientemente uno más joven, Leo Brouwer (1939), viene impresionando al público y a la crítica internacionales con la originalidad y la firmeza de sus concepciones y sus realizaciones.

Para completar este panorama de la música latinoamericana en la hora actual, y antes de abordar lo que después vino a constituir la vanguardia del Continente, es indispensable recordar algunos otros nombres cuya contribución fue decisiva y que no podrían ser olvidados sin incurrir en una grave injusticia.

En Argentina, Roberto Caamaño (1923), compositor de formación clásica, excelente pianista y pedagogo, cuya música, sin aventurarse en los extremos innovadores de otros de su generación, vale por cualidades intrínsecas y óptima hechura.

En Brasil, junto a Camargo Guarnieri y Claudio Santoro, deben ser recordados Radamés Gnattali (1906), compositor de inaudita facilidad y orientación nítidamente nacionalista; Luis Cosme (1908), César Guerra Peixe (1914) y Osvaldo Lacerda (1927), adeptos a la misma orientación que, en el caso de Guerra Peixe, es el resultado de una inteligente búsqueda de los recursos ofrecidos por la música popular y se combina con la aplicación esclarecida, en sus partituras, de técnicas avanzadas y de una estructura formal maduramente pensada. Guerra Peixe es también un maestro y de sus clases de composición, muy solicitadas, han salido varios de los más prometedores jóvenes talentos de la música brasileña actual. Edino Krieger (1928), marca la transición para los compositores de vanguardia que serán recordados más adelante y que, en Brasil, no lo consideran como uno de los suyos, pero aceptan de buen grado su autoridad de más viejo.

En Chile, Gustavo Becerra (1924), músico de gran estatura, que emplea juiciosamente las nuevas técnicas.

En Colombia, Roberto Pineda Duque (1910), dodecafonista; Luis Antonio Escobar (1915) de tendencia neoclásica, y Fabio González-Zuleta (1926), también dodecafonista.

En Cuba, Edgardo Martín (1915) y Harold Gramatges (1918), ambos de tendencia neoclásica y discípulos de José Ardévol, así como Juan Blanco (1920), pionero de la música electro-acústica en su país.

En México, Daniel Ayala (1908), Blas Galindo (1911), Salvador Contreras (1912) y Pablo Moncayo (1912) que, jóvenes compositores en 1935, constituyeron el *Grupo de los Cuatro*. Manuel Enríquez (1926), músico de otra generación, se expresa en un lenguaje diferente e innovador, desligado de lo pintoresco caro a la anterior, lo que le valió que se le encomendara una obra para el famoso festival de música de vanguardia de Donaueschingen, en Alemania, en 1969.

En Perú, país cuya música bien poco se había hecho notar hasta entonces, confrontada con la de otros países del Continente, Enrique Iturriaga (1918), atraído por el atonalismo, Celso Garrido-Lecca (1926), Luis Iturrizaga (1926) y Enrique Pinilla (1927), simpáticos a las innovaciones, y practicando Garrido-Lecca y Pinilla la composición electrónica.

En Venezuela, Isabel Aretz (1913), argentina de nacimiento, más conocida por sus actividades en el terreno de la etnomusicología, es también una compositora de merecimiento y uno de los raros músicos que pudieron recibir lecciones de Heitor Villa-Lobos. También se destacan, por sus obras de compositores, Ángel Sauce (1911) y Antonio Estévez (1916).

Todos estos nombres tuvieron particular realce en la vida musical latinoamericana de estos últimos años. Pero esa vida musical se tornó tan densa en ciertos países que es difícil, en unas pocas líneas, recordar a todos los que a ella contribuyeron.

Los más jóvenes, los que representan en la hora actual el espíritu de la cultura latinoamericana en el terreno de la música, constituirán el último grupo de compositores a mencionar en este breve panorama. De norte a sur y sin que sea posible limitar el fenómeno a ciertos países tradicionalmente privilegiados,[18] asistimos hoy en día a una adopción, casi instantánea, por esos compositores, de las corrientes estéticas y de las técnicas surgidas aquí y allá, en el Japón, en Europa, en Estados Unidos, en estos últimos años de vertiginosa evolución, si no de revolución.

Junto a Juan Carlos Paz, antes mencionado, debe recordarse la posición de pionero asumida, desde comienzos del siglo, por el compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965), apóstol del microtonalismo, cuyo nombre es hoy pronunciado con respeto en ciertos círculos europeos de vanguardia musical. El primero, no obstante, ejerció mayor influencia sobre los compositores de su país y fue uno de los maestros de Mauricio Kagel (1931), exponente mundialmente famoso de esa aventura multifacética de creación musical a la que nos es dado asistir actualmente.

Sus compatriotas Alcides Lanza (1919), Antonio Tauriello (1931) y Mario Davidovsky (1934), los dos primeros discípulos de Ginastera, también hicieron brillante carrera en el extranjero. Lanza y Davidovsky cultivan la música electroacústica y viven en Estados Unidos. Tauriello se mantuvo fiel a la tendencia neoclásica antes aludida; pianista y director de gran mérito, visita frecuentemente Estados Unidos, donde es muy apreciado.

La fundación, en 1962, del *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Mu-*

[18] "México, Brasil, Chile y Argentina han sido los países que han desarrollado una vida musical más intensa, sobre todo en lo que respecta al campo de la creación" (Aurelio de la Vega. "Problemática de la música latinoamericana actual", *Revista Musical Chilena*, núm. 61, 1958, p. 34).

sicales del Instituto Torcuato Di Tella, del que fue animador durante varios años Alberto Ginastera, hizo de Buenos Aires una especie de Meca hacia la que convergían los más prometedores talentos jóvenes del mundo latinoamericano y donde se perfeccionaban, guiados por maestros eminentes venidos de todas partes del mundo, a quienes estaban confiados los diversos cursos proporcionados por ese Centro. Una buena parte de los compositores más en boga hoy en día, en toda América Latina, reciben becas para perfeccionarse allí. Baste citar, entre otros, a los peruanos César Bolaños (1931), y Edgar Valcárcel Arze (1932); los colombianos Blas Emilio Atehortua (1933) y Jacqueline Nova (1937); el ecuatoriano Misias Maiguachca (1938); el puertorriqueño Rafael Aponte Ledée (1938); los brasileños Marlos Nobre (1939) y Jorge Antunes (1942); los argentinos Armando Krieger (1940), Luis Arias (1940) y José Ramón Maranzano (1940) y el chileno Gabriel Broncic (1941).

Edgar Valcárcel Arze, que también es un excelente pianista, se familiarizó con las técnicas de la música electrónica en Nueva York, lo mismo que el venezolano Alfredo del Mónaco (1938), en el *Columbia-Princeton Electronic Music Center*, donde tuvieron como maestros a Wladimir Ussachevsky y Alcides Lanza

Antonio Mastrogiovanni, practicando como el anterior la música electrónica, tuvo varias de sus obras presentadas en conciertos de la Fundación Gaudeamus, de Holanda.

Misias Maiguachca reside desde 1966 y trabaja, como Mauricio Kagel, en el Estudio de Música Electrónica de la *Westdeutscher Rundfunk*, en Colonia.

Marlos Nobre, cuyas obras son frecuentemente ejecutadas en el extranjero, fue el primer compositor latinoamericano que vio una partitura suya seleccionada por la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (Biosfera, 1974). Jorge Antunes, profesor de Composición de la Universidad de Brasilia, comenzó a hacer música electrónica, como varios otros compositores latinoamericanos, en un laboratorio improvisado por él mismo, con los elementos a su alcance. Su estancia en Buenos Aires, donde pudo trabajar en un verdadero laboratorio (del *Centro de Altos Estudios Musicales*), después en Utrecht en el Instituto de Sonología de la Universidad y más tarde en París con Pierre Schaeffer, fue para él una oportunidad de llegar definitivamente al conocimiento de esas técnicas que hoy domina, poniéndolas al servicio de un temperamento musical seguro e imaginativo. Sus obras han aparecido muchas veces en programas europeos de música de vanguardia.

Armando Krieger, discípulo muy querido de Alberto Ginastera, es pianista y director de orquesta. Su Cantata II para soprano solo, coro femenino y orquesta, obtuvo en Roma, en 1963, el premio conferido por el Congreso en Pro de la Libertad de la Cultura. Su Elegía II fue ejecutada en el Festival de 1962 de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (Amsterdam).

Los estudiantes del *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* no

son, como es obvio, los únicos compositores que se destacaron en la vida musical de sus países respectivos, del continente americano o en el plano internacional. Varios de los compositores que vamos a mencionar, país por país, disfrutan hoy de una larga proyección. Muchos de ellos, sin embargo, son aún demasiado jóvenes para que sea posible determinar el lugar que les está destinado en el panorama de la música latinoamericana de este fin de siglo.

En Argentina, Hilda Dianda (1925), discípula de Hermann Scherchen y Gianfrancesco Malipiero, estudiante del *Grupo de Investigación* de la Radiodifusión Francesa (Pierre Schaeffer) y del *Studio de Fonología Musical* de la Radiodifusión Italiana (Bruno Maderna y Luciano Berio) es, desde 1964, profesora de Composición en la Universidad de Córdoba; Carlos Tuxen-Bang (1933) es director de orquesta y pianista acompañante muy solicitado; Rufo Herrera (1935), que vive en Brasil desde 1963, y Gerardo Gandini (1936).

En Brasil el primer grupo de compositores que se organizó para revolucionar hábitos musicales heredados de un pasado reciente fue *Música Nova,* de São Paulo, alentado por Olivier Toni y su Orquesta de Cámara y Klaus-Dieter Wolff y su Madrigal Ars Viva. La constitución del grupo, íntimamente ligado al movimiento literario de los poetas llamados "concretistas" (Decio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, Pedro Xisto, etc.) tuvo lugar en 1961. Dos años más tarde era publicado el Manifiesto ya mencionado, suscrito por Damiano Cozzella, Rogerio y Regis Duprat, Sandino Hohagen, Julio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira y Alexandre Pascoal. Como sucede siempre, de todos esos signatarios, que no todos eran compositores, hoy sólo dos permanecen fieles a su imagen y continúan produciendo música nueva y aun novísima: Gilberto Mendes (1922) y su benjamín, Willy Correia de Oliveira (1939), ambos actualmente profesores de la Universidad de São Paulo. En Bahía, donde Hans Joachin Koellreutter había fundado los Seminarios Libres de Música de la Universidad, se formó otro grupo, un poco más tarde, constituido por el suizo Ernst Widmer (1927), que sucediera a Koellreutter como profesor de Composición, Lindembergue Cardoso (1939), Fernando Cerqueira (1941) y Jamary de Oliveira (1944), a quienes se unió el argentino Rufo Herrera, ya mencionado. Un colega de estudios de esos compositores más jóvenes y que comparte sus concepciones, pertenece, por derecho, al grupo antes citado: Milton Gomes (1916), médico de profesión. José Antonio Almeida Prado (1943), de São Paulo, pero independiente del *Grupo Música Nova* cuyos ideales no comparte, es hoy día, junto con Marlos Nobre y Jorge Antunes, uno de los compositores jóvenes de Brasil más conocido internacionalmente. Aylton Escobar (1943), José María Neves (1943), Jaceguay Lins (1947) y Marco Antonio Guimaraes (1948), son otros tantos nombres que ilustran la música brasileña de vanguardia y se destacan en ese panorama en que la contribución de Brasil va pareja con sus dimensiones e importancia poblacional, lo que no siempre sucedió en todas las generaciones.

En Chile, la *Agrupación Tonus*, cuyo objetivo era el cultivo de la música dodecafónica, tuvo como fundadores a dos músicos europeos entonces residentes en el país, Frederick Focke (holandés) y Stefan Eitler (austriaco) que, allá por 1950, supieron reunir en torno suyo algunos de los mejores compositores jóvenes del país, como Roberto Falabella (1923-1958), León Schidlowsky (1931) y José Vicente Asuar (1933).

En Colombia, Francisco Zumaque Gómez (1945), talento promisor, que trabaja actualmente en París bajo la dirección de Nadia Boulanger.

En Cuba, el socialismo reinante en nada obstaculizó la libertad de creación de los compositores jóvenes, a los cuales son permitidas todas las audacias. Con la creación en 1969 por Leo Brouwer, ya citado, del *Grupo de Experimentaciones Sonoras* del *Instituto de Artes e Industria Cinematográficos*, ese vanguardismo se instaló igualmente en la música popular, venciendo resistencias tradicionales y, a ejemplo de Brasil, fomentando una colaboración entre el compositor popular y el músico erudito, conocedor de su oficio y de las sutilezas técnicas del arte de la composición contemporáneo. Héctor Angulo (1932), Carlos Fariña (1934), Roberto Valera (1938) y Calixto Álvarez (1938) son los nuevos compositores de la isla más conocidos y de mayor audiencia. Con excepción de Fariña, los demás formaban parte de la llamada *Brigada de Música*, constituida en 1965 para reanimar la vida musical del país en aquellos primeros años de la Revolución y que también integraba Juan Blanco, ya citado.

En México, Héctor Quintanar (1936), sucesor de Carlos Chávez en el Taller de Composición por él creado, escribe música para los instrumentos tradicionales de orquesta, pero también utiliza la cinta magnética producida en laboratorio. Mario Lavista (1943), que creó en 1967 el *Grupo de Improvisación Musical Quanta*, compone igualmente música electro-acústica.

En Perú, Charlotte Pozzi-Escot (1931), que estudió en Alemania con Phillipp Jarnach y en Estados Unidos (en la *Juilliard School of Music*), tiene obras que son a menudo ejecutadas en este último país en que reside, pero que también han sido escuchadas en Europa.

En Uruguay, Ricardo Storm (1930), Luis R. Campodónico (1931), René Marino Rivero (1935) y José Serebrier (1938), quien hizo una bella carrera internacional como director.

3. CONQUISTA DE EUROPA E INTERAMERICANISMO

El Nuevo Mundo, por factores diversos, pero principalmente por los de orden geográfico, tuvo siempre gran dificultad en hacer que Europa reconociera sus valores musicales.

Un ejemplo flagrante de esa situación ocurrió en 1963, si bien en esa época constituyó una excepción de carácter escandaloso, con la publicación de la historia de la música en la *Encyclopédie de la Pléiade*, de la que Roland-Manuel asumió la dirección.[26] En sus 4 150 páginas de papel biblia, no llegan a seis las consagradas a Estados Unidos y ni una sola se refiere a América Latina. Para sus autores, esta parte del mundo simplemente no existía. En vano se buscarán en el índice alfabético nombres como los de Juan José Castro, Carlos Chávez o Heitor Villa-Lobos, sin hablar de los compositores del pasado.

Si hoy en día, en libros como el citado (y en tantos otros publicados en estos últimos años), ya no sería posible esa ignorancia de la música latinoamericana, el lugar que ella ocupa en los programas de conciertos, de festivales, de emisiones radiofónicas, es todavía muy insuficiente. Las obras, como los hombres, viajan con más dificultad de un continente a otro que de uno a otro país en la pequeña Europa, donde todo queda tan cercano y todos tienen más oportunidad de conocerse. Pero el impacto de la cultura europea en el Nuevo Mundo, que es indiscutible y justificado por un largo y opulento pasado común a esas dos partes del planeta,[27] sólo se aplica en una dirección: del este hacia el oeste. Nunca hubo dificultad para oír en Nueva York o en Buenos Aires una obra estrenada poco antes en Viena o en París. Pero para que sus partituras puedan ser conocidas en Europa, los compositores de América en general, y los de América Latina en particular, tienen que atravesar el Atlántico e ir a conocer a sus colegas del otro lado.

Villa-Lobos comprendió muy bien esa situación y, después de haber residido en París, pasaba cada año varios meses allí. Los uruguayos Alfonso Broqua (1876-1946) y Carlos Pedrell (1878-1941) hicieron lo mismo y vivieron casi siempre en París, como también sucedió con el chileno Acario Cotapos (1889), habiendo éste repartido sus largas permanencias en Europa entre España y Francia.

Hoy en día Alberto Ginastera reside en Suiza; Claudio Santoro, Mauricio Kagel y Misias Maiguashca, en Alemania; Carlos Tuxen-Bang y el chileno Jorge Arriagada, en Francia. E innumerables son los músicos latinoamericanos que dejaron sus países para irse a vivir a Estados Unidos, donde les eran ofrecidas mejores posibilidades para hacer carrera: Alcides Lanza, Juan Orrego-Salas y su compatriota el chileno Alfonso Montecino, Julián Orbón, Aurelio de la Vega, Charlotte Pozzi-Escot y el puertorriqueño Héctor Campos Parsi, entre otros.

En este último cuarto de siglo, entretanto, los músicos de América Latina

[26] *Histoire de la Musique*, París, Encyclopédie de la Pléiade, Librería Gallimard, 1963, 2 vols.

[27] Carlos Chávez decía: "Somos una rama americana de la cultura Occidental. Somos la misma cosa con un matiz nacional, con un fondo histórico-geográfico propio" ("Arte americano", *Polifonía*, Buenos Aires, núm. 79-81, 1954, p. 15).

fueron convenciéndose de que una aproximación entre ellos, un mejor conocimiento mutuo, serviría de paliativo a la indiferencia de Europa. Lejos de ella por la distancia, pero cerca por la cultura, era imprescindible terminar con la situación anterior en que todos sabían todo acerca de Europa y muy poco acerca de ellos mismos. Así aumentaría su radio de acción, suscitando una conciencia latinoamericana hacia la música latinoamericana, formando un público apto para oírla y que comprendiese sus esfuerzos. Limitado al principio al mundo latinoamericano, ese movimiento se amplió tornándose en continental: interamericano.

Sus orígenes distantes se remontan a 1934, cuando el alemán Francisco Curt Lange, ciudadano uruguayo, lanzó en una publicación[28] las bases de lo que llamó *americanismo musical,* pasando luego al dominio de las realizaciones, como se explica en otro capítulo, lo mismo que lo que concierne al establecimiento del *Consejo Interamericano de Música* (CIDEM), obra del director colombiano Guillermo Espinosa, así como los libros destinados a hacer más conocida la música del Continente.[29] Bajo sus auspicios, la *Peer International Corporation* de Nueva York inició la publicación de música de autores americanos, con abundante representación de los de habla española y portuguesa. Fueron organizadas varias conferencias y también se crearon institutos interamericanos en diferentes países, dedicados a ciertos aspectos de las actividades musicales: Educación, en Santiago de Chile (INTEM); Etnomusicología, en Caracas (INIDEF). Pero ciertamente la contribución más apreciable que aportó el CIDEM a la causa de la música de Latinoamérica fue la organización o coorganización de festivales en el continente o en España, como se señala en otro lugar de esta obra.

En materia de festivales, sin embargo, hay que señalar varias iniciativas que no tuvieron relación con la obra del *Consejo Interamericano de Música.* Ya en 1938, en ocasión de los festejos conmemorativos del cuatricentenario de la fundación de Bogotá, las autoridades colombianas habían organizado en esa ciudad un *Festival Ibero-Americano de Música,* a cuyo frente se encontraba un joven y dinámico director, que no era otro que el propio Guillermo Espinosa, más tarde responsable de las actividades musicales de la Organización de Estados Americanos. En 1954, 1957 y 1966 el mecenas venezolano Inocente Palacios, gran amigo de la música y que él mismo practicara, organizó los famosos festivales que proporcionaron a viejos y nuevos compositores del Continente (y no sólo de América Latina) la oportunidad de presentar sus obras y de discutir sus problemas. Otros festivales del mismo género, organizados por instituciones locales,

[28] Francisco Curt Lange. *Americanismo musical,* Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, 1934.

[29] Como, por ejemplo, *The Music of Peru,* de Robert Stevenson; *A Guide to the Music of Latin America,* de Gilbert Chase.

tuvieron lugar en Montevideo (1955 y 1957), Buenos Aires (1958 y 1960) La Habana (1962 y 1972) y Río de Janeiro (1969 y 1970).

4. MÚSICA Y REVOLUCIÓN

César Bolaños había declarado, en el *Encuentro de Música Latinoamericana* de 1972 en La Habana, que "la problemática fundamental de la música latinoamericana no reside en la asimilación de técnicas, sino en encontrar un camino para expresar la convulsa realidad política y social de este continente". Y Fernando García, hablando en nombre de los compositores chilenos, agregaba: "Nosotros no planteamos que el problema de la discusión estética sea lo central; planteamos que lo central es la participación del artista en las luchas populares." Y en esa misma reunión decía Celso Garrido-Lecca: "Si es necesario hacer música para un acto político, hay que hacerla; o escribir una marcha, o trabajar con un conjunto folklórico. No debe haber división en la música."

Jacques Maritain, en su *Lettre sur l'Indépendance,*[30] ya había observado, muy justamente, que "ser *de derecha* o *de izquierda* es una cuestión de temperamento, de la misma manera que el ser humano nace bilioso o sanguíneo". Y puede suceder que un compositor que se sienta de izquierda se vea impedido, por sus disposiciones naturales, de componer música de sentido revolucionario.

Marlos Nobre, en sus frecuentes viajes, tuvo que responder varias veces a una cuestión que mucho interesaba a los periodistas de la prensa escrita o radial: ¿tenía él, como compositor, una posición ideológica en la lucha por la liberación de América Latina? Su respuesta indefectible era que si él desease hacer revolución tomaría un fusil e iría a luchar con los que estaban empeñados en ella, pero nunca consentiría en servirse de la revolución para promover su música y hacer publicidad en torno de su nombre.

Para algunos, esa alianza de la política y el arte representó un problema doloroso. Tal fue, por ejemplo, el caso de Claudio Santoro que, queriendo ser más fiel a sus convicciones políticas que a la naturaleza de su temperamento musical, atravesó un período de crisis después del famoso *Congreso de Compositores y Críticos Musicales* de Praga en 1949, en que él había participado. Como varios otros, él procuraba hacer "música progresista" y se convirtió por algún tiempo en una especie de Bartok brasileño, sirviéndose de la música popular, antes aborrecida, y produciendo también cantatas en favor de la paz y poemas sinfónicos

[30] Jacques Maritain, *Lettre sur l'Indépendance*, París, Desclée De Brouwer, 1935, p. 39. El texto original de Jacques Maritain es el siguiente: "On est *de droite* ou *de gauche* par une disposition de tempérament, comme l'être humain naît bilieux ou sanguin."

describiendo el trabajo en las fábricas.[31] Ese período pasó, lo que también sucedió en buena parte de los países socialistas, en que los compositores no están ya compelidos a la aceptación de los dogmas proclamados en Praga.

Guerra Peixe, por las mismas razones, como Santoro, renegó de su maestro común, Hans Joachim Koellreutter, inflexible en la defensa de sus propios dogmas estéticos (en la época del dodecafonismo). La ruptura causó gran algazara en Brasil y determinó la intervención de Camargo Guarnieri, ya citado. A Guerra Peixe, entre tanto, la nueva orientación le fue favorable: se convirtió en uno de los mejores conocedores de la música popular de su país y supo conciliar su utilización con el empleo de una técnica de composición rigurosa y exigente, abierta a todos los horizontes.

El *Grupo Música Viva*, al que pertenecía Koellreutter, Santoro y Guerra Peixe, había tenido un cariz político. El Manifiesto 1946, al que ya hicimos referencia en la primera parte de este capítulo, afirmaba que "el arte musical —como todas las demás artes— aparece como superestructura de un régimen cuya estructura es de naturaleza puramente material" y declaraba que el artista debía recibir "una educación no solamente artística, sino también ideológica, pues no hay arte sin ideología",[32] lo que estaba bien claro.

En 1963 el Manifiesto de otro grupo brasileño, *Música Nova,* al que también se hizo alusión en la primera parte de este capítulo, y el que Rogerio Duprat había comentado con evidente maquiavelismo pragmatista, como también ya fue indicado (el Manifiesto ignoraba el nacionalismo; Duprat lo consideraba "una posición política estratégico-táctica"), utilizaba como epígrafe una frase de Maiacovsky: "sin forma revolucionaria no existe arte revolucionario", y proclama que la música no puede abandonar sus propias conquistas para corregir la alienación del hombre, "la que debe ser resuelta, pero como un problema psico-socio-político-cultural".[33] Lo que indicaba la intención del grupo de no permitir que la revolución viniese a desviar su línea de orientación artística.[34]

[31] En realidad, *Usina de aço* (Fábrica de acero) de Santoro, data de 1943. Pero, de un modo general, lo que se dijo se aplica también a otros compositores.

[32] "Manifiesto 1946: Declaración de principios", *Música Viva*, Río de Janeiro, núm. 12, 1947.

[33] "La alienación está en contradicción entre el aprendizaje del hombre total y su propio conocimiento del mundo. La música no puede abandonar sus propias conquistas para colocarse al nivel de esa alienación, que debe ser resuelta, pero es un problema psico-socio-político-cultural" (*Invención, revista de arte de vanguardia*, São Paulo, año 2, núm. 3, 1963, p. 5). Traducción al español en la *Revista Musical Chilena*, núm. 86, p. 30.

[34] José Ardévol, en artículo publicado en la revista de la *Unión de Escritores y Artistas de Cuba* (año v, núm. 3, 1966, p. 58), dice no confiar en lo "que presume de revolucionario y sólo lo es en determinados aspectos económico-políticos, pero es reaccionario en cuestiones culturales, estéticas o educativas".

En realidad no son muchos, hoy en día, los compositores latinoamericanos que ponen su música al servicio de la ideología política que adoptaron. Se pueden citar, no obstante, los cubanos Fernández Barroso, Leo Brouwer y Sergio Vitier, los peruanos Celso Garrido-Lecca y César Bolaños, el uruguayo Ariel Martínez y el chileno Fernando García. Entre los chilenos, por otro lado, varios de los mejores participaron en las campañas presidenciales en que Salvador Allende fue candidato, componiendo himnos, marchas y canciones (Carlos Isamitt, Sergio Ortega, Gabriel Broncic); otros dieron su contribución al Partido Comunista, arreglando o escribiendo obras para sus manifestaciones artísticas (Gustavo Becerra, Eduardo Maturana), celebraron la memoria del Che Guevara o de Camilo Torres (León Schidlowsky) o escribieron canciones de lucha para los trabajadores en huelga (Roberto Falabella).

Y entre los compositores y cantantes de música verdaderamente popular se encuentra, entre tanto, más desarrollado y más generalizado ese espíritu de debate en que su arte se torna un arma. La "guitarra fusil", a que aludía el cantor chileno Víctor Jara, muerto por la causa que defendía. Tupamaros y montoneros tienen sus compositores y sus canciones.

Hay dos tipos de esas canciones-protesta: la que denuncia las injusticias sociales y la que pregona la revolución e incita al pueblo a la lucha. Para el músico revolucionario es esta última solamente la consecuente y válida.

Dos "clásicos" ilustran en un reciente pasado esa canción politizada y rebelde en América Latina: Violeta Parra, extraordinaria figura de campesina chilena, de una indomable vitalidad y profundamente artista (en el Museo de Artes Decorativas de París estuvieron expuestos tapices confeccionados por ella), cabeza de un numeroso clan de músicos misioneros de la insurrección social; y el argentino Atahualpa Yupanqui.

En 1967 la Casa de las Américas, de La Habana, organizó el primer *Festival Internacional de la Canción Protesta* y después de eso casi todos los exponentes de ese tipo de composición, sean autores o intérpretes, han visitado Cuba y hablado de sus ideales y de sus luchas a los redactores del boletín *Música*, publicado por la Casa de las Américas. Entre los más famosos conviene destacar al panameño Benjamín Acevedo, las venezolanas Gloria Martín y Soledad Bravo, al uruguayo Daniel Viglietti y a la argentina Mercedes Sosa.

En Brasil, en los años sesenta, Geraldo Vandré y más recientemente Chico Buarque de Holanda, músico y poeta de gran sensibilidad, fueron los autores e intérpretes de ese tipo de canción, más querido y más temido.

5. LOS CAMINOS DE LA LIBERTAD

No hay, ni podría haber, un patrón para la música latinoamericana. Las diferencias de comportamiento nacional e individual se oponen a ello; cuanto se ha dicho en este capítulo lo prueba sobradamente. Pero hay, hoy en día, una conciencia común que, a pesar de las tendencias diversas, hace que los músicos de esta parte del mundo, y más particularmente los compositores, sientan con la misma agudeza y la misma comprensión las exigencias de una problemática que es igual para todos.

Pero, como observa Julián Orbón,[33] aunque "el hispanoamericano sea un hombre situado ante la cultura con un radiante sentido de la libertad", hay que tomar en consideración el hecho de que "la persistencia de las constantes musicales de una cultura no sólo están alojadas en las expresiones generales, anónimas, de lo popular, sino que aparecen con parejo sentido en la experiencia intelectual superior".

Los caminos de la música latinoamericana, que son caminos de libertad, han de ser recorridos dentro de esas premisas y la obra de sus compositores forjada, como dice Gilbert Chase,[34] por la "propia experiencia americana, y siempre dentro del espíritu de traer un aporte a la cultura occidental, a la que pertenecemos como americanos".

[33] Julián Orbón, "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana", *Boletín Interamericano de Música*, Washington, núm. 34, 1963, p. 11.

[34] Gilbert Chase, *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1958, p. 120.

II

La sociedad y el artista

I

La materia prima de la creación musical

MARÍA TERESA LINARES

1. QUÉ ES ESTA MATERIA PRIMA

Todos los pueblos crean su música a partir de las formas concretas que alcanza la producción sonora: lo sonoro dado por los distintos instrumentos, o dado en los patrones que fija el canto. La producción de lo sonoro constituye la materia prima de la música. Las acciones que implican el producir lo sonoro entran en interrelación con la función social de la comunicación sonora en lo que constituye la música, y, desde ese momento, la racionalización de la producción y la comunicación, llevará: a] a fijar ciertos elementos sonoros dados por los instrumentos, b] a patrones fijados por el canto, y c] a encontrar la concreción de lo sonoro en relaciones de altura, duraciones e intensidades. Los pueblos han fijado las frecuencias en determinados sistemas, y se han servido de ciertos trazos de sucesión de alturas (giros melódicos); las duraciones han devenido en figuras rítmicas precisas que quedan ordenadas en espacios de tiempos (esquemas formales), y las intensidades y las variables de color (timbres) le han dado a su comunicación sonora determinados relieves.

La materia prima dada en la producción sonora se ha desarrollado hasta alcanzar los distintos instrumentos musicales con que cuenta el hombre en la actualidad; se han concretado las relaciones de alturas hasta hacerlas representar en escalas o en otras formas de ordenación; se han fijado combinaciones rítmicas en esquemas determinados que, repetidos, llegan a definir géneros, y se han ordenado en patrones formales que caracterizan la música en una determinada sociedad históricamente considerada. Y a la producción de lo sonoro así concebida se une, como materia prima, el lenguaje verbal que, "en la canción [...] en cuanto se hace uso de la palabra, el medio de comunicación normal entre los hombres [...], eleva su nivel estético, fundamental en la obra de arte".[1] La producción sonora se hace objetiva al elaborar el hombre los tres grandes planos en que tienen lugar las formas concretas de la creación musical:

[1] Raúl Rodríguez Poncell y Pedro Rivera, "Sobre la canción folklórica revolucionaria", en *Música*, boletín núm. 23, Casa de las Américas, La Habana, 1972.

los del dibujo, del color y del relieve sonoros. De esta manera, el medio físico que brinda la naturaleza (sonido), se hace materia prima.

El desarrollo de la producción sonora como materia prima de la creación musical, ha estado determinado por los factores económicos que obran en la base de las sociedades concretas, condicionados por las relaciones sociales consecuentes, y en correspondencia indisoluble con la comunicación que es la música en la sociedad. Así el músico, individuo, trabaja con esta materia prima y logra un producto que trasmite a una masa de oyentes, de la que forma parte y que se revierte en él mediante las relaciones (respuestas) de que dispone el ser social ante la música. La materia prima que permite la creación musical es, pues, un producto social dado en circunstancias históricas concretas.

Analizando el panorama que ofrece la música latinoamericana encontramos una primera diferenciación resultante de las formas más generales del desarrollo económico colonial, reflejadas en determinados elementos que se dan como materia prima para el músico que surgió en este continente. Igualmente podemos distinguir los materiales aborígenes, africanos o hispánicos que aquél utiliza. El uso de estos elementos en la creación musical ha llegado a contribuir a la definición de la identidad nacional de nuestros países. Así la cueca, el gato, el carnavalito, la samba, el galerón, la cumbia, el huayno, el son, el calipso, el merengue, el tamborito, el huapango —citando estos géneros para una primera referencia—, responderán a algunos elementos nacionales de Chile, Argentina, Brasil, Venezuela, Colombia, Perú, Cuba, Jamaica, República Dominicana, Panamá y México. Dentro de estos géneros se pueden distinguir los elementos tomados, como materia prima, de los antecedentes africano, hispánico o aborigen: unos serán diferenciales, otros serán comunes a géneros de varios lugares.

Si bien pudiera admitirse que la presencia de determinados materiales sonoros son facilitados por el estatus económico del grupo —como el uso de instrumentos creados por la música europea-occidental, las combinaciones instrumentales y los sistemas de notación mismos—, el producto musical se crea independientemente en un conglomerado social por razones de interinfluencias, de asimilación y elaboración de aquellos elementos de estilo dables en aquel grupo social. Este proceso de interinfluencias, asimilación y elaboración de elementos de estilo que concurren y se hacen de algún modo significativos dentro de un grupo dado constituye el fenómeno social de trasculturación, usando el término introducido por Fernando Ortiz.[3] Ocurre en un complejo de préstamos, pérdidas, cambios, que se acomodan dentro de otras circunstancias sociales —las cuales condicionan la nueva significación que adquieren— en un proceso continuo y dialéctico. Ortiz lo sitúa en el proceso transitivo de una cultura a otra, donde

[3] Fernando Ortiz, *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

se producen los hechos de desajuste/reajuste, de pérdida/conservación (desculturación, exculturación, aculturación, inculturación, como los denomina), y su síntesis en un nuevo producto que se impone como sistema de comunicación social.

Las interinfluencias, dentro de una misma sociedad, también se producen de unos ambientes a otros en un constante y peculiar paso de elementos de estilo de uno a otro estrato social. En las sociedades de clases, sobre la base de las relaciones sociales dadas en cada nivel que resultan divididas, ocurren expresiones culturales lo suficientemente diferenciadas como para definir niveles musicales diversos. Éstos se caracterizan precisamente por los materiales musicales a que recurren, por la singularidad de la materia prima musical que los perfila, y su desarrollo obedece a las leyes objetivas históricas que dominan el desarrollo de tales conglómerados humanos. De esta manera, la presencia de ciertos materiales musicales (elementos de estilo) y su movilidad dentro de estas interinfluencias, responde a las características que ostente la lucha de clases en las sociedades capitalistas. Los sectores de la clase dominante, al apropiarse de determinados productos musicales, los someten a un proceso de desarrollo consecuente con los recursos de dominación de que disponen: dominan desde el creador hasta la música que hace, convirtiéndolos en mercancía. En cambio, en las clases dominadas, los productos musicales responden a los caracteres que impone el valor de uso que tienen en estas clases. La materia prima musical, las formas concretas que le imprime la producción, queda así conformada por la estructura de la sociedad de clases.

La materia prima musical hay que considerarla a partir de las expresiones estratificadas de la cultura, donde las formas de vida que se producen ubican, como ambientes sociales condicionantes, las manifestaciones concretas que adquiere la música. Frente a una música urbana culta, resultante del empleo de recursos decantados académicamente, producida para los sectores de la alta burguesía de las grandes ciudades, dueños de los medios de producción musical (y de los de su difusión), queda la música producida para y por los distintos sectores de la clase dominada, cuyas formas de vida (determinadas por la lucha de clases) ubican una música que se estructura a partir de la materia prima que históricamente han producido las masas de la población.

La relación conservación-novación, surgida de relaciones de producción determinadas más directamente por el trabajo, por las formas que adquiere la venta de la fuerza de trabajo en las sociedades capitalistas, la diferenciación entre el trabajo agrícola (rural) y el trabajo industrial, por la enajenación de los medios de producción (y la conversión en trabajador asalariado agrícola o industrial), por las formas de vida resultantes, condiciona una música que tiende a conservar muchos materiales al aplicarse a formas de vida depauperadas, y, por lo tanto, menos dables a los cambios que ocurren en las clases dominantes.

Estas mismas relaciones de producción hacen que las clases dominadas incorporen, en diferentes proporciones, algunos elementos que se consolidan, como materia prima para la música de que disponen las clases dominantes produciendo la falsa concepción de la musicología burguesa, de un descenso desde lo que se ha llamado, por aquélla, música del superior, para preservarse al quedar en otra música que sería la del inferior.

La persistencia de determinados materiales (tradición) en la música que se produce para y por las clases dominadas se convierte en una fuente definidora de caracteres nacionales, los cuales se reflejan en la música de las clases dominantes por diferentes procedimientos que, de diversas maneras, han facilitado la presencia de la materia prima creada por las masas en la historia musical de las grandes naciones. La música en las clases dominadas se verá, pues, sujeta a leyes de desarrollo particulares, cuya peculiaridad vendrá dada en la naturaleza de la lucha de clases en cada sociedad concreta. Este desarrollo contemplará los sistemas de interinfluencias ya referidas, y soportará procesos singulares de cambio, de constante evolución recreativa. Llega a ser una fuente de materia prima para la música de la cual se han provisto las clases dominantes. "La cultura se difunde históricamente por el arte y la literatura, desde sus oscuros arranques folklóricos hasta sus manifestaciones presumiblemente más refinadas." [3]

2. QUÉ USOS HA TENIDO LA MATERIA PRIMA MUSICAL

"Nuestro pueblo —y también el latinoamericano—, se desarrolló dentro de un sistema capitalista en el que las clases dominantes tenían todas las prebendas. De ello se derivaron distintos niveles de población: uno urbano, con individuos que alcanzaron posiciones oficiales y beneficios que los llevaron de inmediato a un alto nivel económico; y otros, a expensas de los anteriores, que constituían una clase media aburguesada, niveles de población que estuvieron en contacto con los medios de divulgación más externos" [4] y que alcanzaron oportunidades de culturizarse técnicamente en música, aun en el extranjero, y que pronto abordaron el uso de materias primas europeizantes, lo que permitió el resultado de una música culta de estilo europeo-occidental que abarcó el siglo XIX y parte del presente. Se derivó, además, otro nivel rural donde se desarrollaba una incipiente economía agrícola y donde el aislamiento contribuyó a mantener vivos muchos elementos culturales antecedentes, casi sin variación. A medida que

[3] Héctor P. Agosti, *Nación y cultura*, Buenos Aires, Editorial Procyon, 1959.
[4] María Teresa Linares, *La música y el pueblo*, La Habana, Pueblo y Educación, 1974.

fueron desarrollándose estos niveles de población se fueron desarrollando también distintos géneros de música que de alguna forma llenaban las necesidades estéticas de cada uno de estos niveles.

Las naciones latinoamericanas, por todo lo que implicó para la música el sistema colonialista, se vieron, en los momentos en que se consolidaban los caracteres nacionales, frente a un enorme almacenamiento de materias primas que quedaban para el uso del músico, el cual, al mismo tiempo, trazaba sus perfiles sociales.

Los hombres que quedaban en los diferentes estratos sociales que aparecían en las sociedades concretas latinoamericanas —que desde la batalla de Ayacucho se vieron pregonadas ante Europa—, tuvieron para su uso, para el canto que así se identificaba, un enorme almacenamiento de materias primas musicales. Este acopio de materiales (elementos de estilo los hemos definido) incluía: los que quedaban de las viejas culturas autóctonas, no totalmente exhaustas; los particulares de procedencia ibérica, a medio desarraigar de sus agarres peninsulares originarios; los no menos particulares que traían los africanos, totalmente desarraigados de sus ambientes prístinos y resembrados dentro de nuevas formas de vida; y los que se traían desde Europa, y se imponían a partir de la cultura de dominación, sacados a duras penas de las esferas de la música profesional occidental. El almacén de materias primas musicales quedó, en un primer momento, como una conquista más que se libraba en la otra batalla, la de la cultura, con todo el haberse peleado en este campo con deficiente estrategia y peor táctica. El almacén de materias primas musicales, más rico que el que quedaba para las metrópolis, fue prontamente tomado (pues en muchos casos ha sido a mano armada) por las fuerzas del imperialismo, robando materias primas o destruyéndolas, y trayendo otras que metió en nuestros almacenes, forzando a su uso.

Sin embargo, el desenvolvimiento (no importa lo incipiente y paulatino que fuera al principio) de una conciencia de clase entre las clases explotadas latinoamericanas, ha permitido a nuestros pueblos usar y desarrollar los materiales que ha encontrado en este almacén.

No es difícil, aun de manera muy global, distinguir sectores poblacionales americanos según el uso de determinadas materias primas musicales, condicionado éste, a su vez, por las formas de desarrollo económico que han ocurrido históricamente en el Nuevo Mundo.

En el ambiente rural de Latinoamérica se mantienen elementos musicales muy apegados a los antecedentes. El aislamiento del medio ha determinado géneros que son síntesis de características muy concretas en cada caso, pues, por ejemplo, en el gato argentino existen los mismos elementos hispánicos que en la cueca chilena o en el son cubano —la copla, la cuerda pulsada y otros—; sin embargo, los caracteres combinacionales, y la sincretización con otros mate-

riales aportan perfiles nacionales tan evidentes que difícilmente se pudiera confundir uno de estos géneros con los otros, y al escucharlos siempre se reconocería su nacionalidad por encima de los elementos mismos que los integran.

Otros sectores poblacionales hacen uso de diferentes materias primas musicales, como son las producidas por los africanos y sus descendientes, sectores elitistas se han cobijado en la música creada con las materias primas producidas en Europa, unas veces para dejar meras réplicas —bastantes de ellas a destiempo histórico—, otras para armar músicas nacionalistas sobre peculiares temas de materias primas producidas en los sectores explotados de nuestras sociedades. Estas últimas, a través de la variada gama de dependencias sociales respecto a las clases dominantes han usado, en muy diferentes mezclas y combinaciones, materias primas que quedan a su disposición dentro de las posibilidades de existencia que dejan las sociedades clasistas. Es el pueblo, en su base, el que define (tomando o rechazando elementos) la creación, la evolución o la desaparición de los géneros musicales nacionales. Por las interinfluencias con otros ambientes reciben elementos innovadores —a veces deformadores— y aportan la materia prima necesaria a la creación de los autores de música dentro de un ambiente urbano elaborado o de la música creada profesionalmente.

En la clase dominada es donde surgen las formas culturales llamadas, como lo fue por la cultura burguesa desde 1846, folklore; y hasta la racionalización que el pensamiento burgués armaba para conocerlas (y dominarlas) se le llamó también, diferenciadamente, folklore. Este folklore viene a constituir un caldo en el que se revuelven unos ingredientes concretos, constituidos como materia prima aportada originalmente, en una originalidad en la que concurrieron el indígena y el africano, y que para muchas sociedades concretas en el Nuevo Mundo sustituyó a aquél.

Pero estas expresiones culturales de un producto musical así elaborado con materias primas originarias, ha sido sometido a la explotación capitalista, y para ello, los sectores de dominación, han hecho uso de aquellos ingredientes más superficiales, parciales y convencionalmente desmembrados de lo que constituyó aquel caldo. La estructura clasista de las sociedades latinoamericanas impone una peculiar mecánica de interacciones, resultado de las formas de explotación, las cuales dirigen, desde las posiciones de dominación, un sistema de interinfluencias que tira verticalmente sus líneas de interconexión, produciendo una falsa imagen de *traspasos ascendentes* desde un estrato social inferior a otro superior. "Para muchos, aun entre nosotros mismos, este folklore no es más que el caldo en el que se revuelven unos ingredientes, los cuales, a veces los más superficiales, son extraídos para con ellos ofrecer un ejemplo que por su propia parcialidad pierde el contacto con los demás imprescindibles ingredientes del caldo y se aleja del sabor del caldo mismo. Por ello es que sólo se tomen como representativos de nuestro folklore, manifestaciones más propias de espectáculos frívolos, pura-

mente urbanos y muchas veces para atracción turística [...] Se tratará pues de una mecánica de interacción de los varios aportes formadores de nuestra cultura folklórica, que no tiene la cimentación en un arte musical perdido en un autoctonismo arqueológico, sin mayores supervivencias. Tampoco ha tenido una separación estratigráfica que se proyecte horizontal y aisladamente en distinciones raciales o sociales, sino en un constante fluir y refluir, más vertical que horizontal, que va desde aquel hombre pueblo, el hombre capaz de ser anónimo —pues si muchas veces no lo es, es por causa de la moderna organización social— hasta diluirse en la gran masa del pueblo." [8]

Éstas, las normas de población, constituyen las fuentes de la materia prima. La definición y uso de esta materia prima están dados en todos los niveles o ambientes en que va quedando compartimentada a medida que avanza la sociedad de clases antagónicas, y su uso se diversifica a medida que nos movemos hacia los medios urbanos, con las variantes que se le imponen a las clases dominadas que quedan en los sectores infraurbanos, en pequeños medios urbanos o en los mayores, hasta los capitalinos; y en una mayor diversificación de usos si nos movemos desde las naciones subdesarrolladas hacia las grandes urbes de las naciones capitalistas.

El uso de la materia prima musical se diversifica por estos caminos que trazan los grupos de dominación para la explotación de las grandes masas. Por estos caminos se mueven los recursos mercantiles que absorben y penetran la producción musical.

Para la expresión de los materiales básicos musicales que crea el pueblo, éste ha conservado muchos instrumentos originarios, o aquellos aportados con las culturas de dominación en etapas históricas ya lejanas en el tiempo y en circunstancias económicas más primarias. En las masas de población se conservan quenas, charangos, pianos, tambores, jibas, marímbulas, quitiplás, flautas, arpas diatónicas, furrucos, tres, bandolas, figles, guitarrones, guacharacas, violines, guamos, pincullus, pututus, bandurrias, clarinetes y una variada familia de cordófonos, lo que constituye un rico arsenal sonoro que ha prestado su color tímbrico, y no poco de los diseños lineales como elementos de estilo de la música de esta América. Desde los sectores de dominación se imponen los instrumentos de la música europea, se integran a las diversas agrupaciones instrumentales que se van ubicando en los diversos sectores urbanos e infraurbanos, hasta imponer la guitarra eléctrica, la organeta y los recursos de la producción sonora electroacústica. Los medios instrumentales convergen así a condicionar los usos de la materia prima musical, y a la diferenciación social que alcanza la comunicación musical desde los sectores más explotados y preferidos de los conglomerados indígenas, las poblaciones rurales, los medios centrados en las pequeñas poblaciones en los

[8] Argeliers León, *El paso de elementos por nuestro folklore*, La Habana, 1952.

sectores suburbanos, en los grupos proletarios, hasta las capas en que se estructura la burguesía. Junto a la música indígena, y la de los sectores rurales más apartados, se mueven los cantores de ferias pueblerinas, las murgas que siguen lánguidamente las rutas de los pequeños circos, los músicos que se integran en conjuntos que dan vueltas por aquí y por allá dentro de determinadas regiones, o los cantores e instrumentistas que se agrupan para fiestas patronales, carnavales u otras, hasta los que convergen para practicar algunas músicas rituales. Luego, y sin quedar muy distantes a todos estos ambientes, las expresiones primarias que condiciona la vida urbana o las más elaboradas que se cuelan por radio, la televisión o alcanzan al contrato por las empresas disqueras, y amenizan el baile de la sociedad aristócrata.

Pero el uso de la materia prima musical que creaban los pueblos de nuestra América pasó también las fronteras nacionales al tomarla el mercantilismo y la explotación industrial capitalistas, y entrar en el mercado mundial: "Las sonoridades, melodías, ritmos de los pueblos 'exóticos' fueron otras materias primas que, previa elaboración de los centros de poder capitalistas, se hacían objetos cotizables en el mercado mundial." [6]

Para insertarse en este mercado, cediendo a su demanda o "vendiéndose" a él al quedar nuestros músicos dentro de la masa disponible de trabajadores, se han producido expresiones totalmente alteradas y deformadas de nuestra música. Es que "el fenómeno del colonialismo cultural presenta dos facetas distintas: de un lado la apropiación de los explotados y su transformación o elaboración por la maquinaria reproductora de las metrópolis; de otra, y como parte de la agresiva penetración cultural, la devolución a esos mismos pueblos de su propia imagen cultural deformada, mediante la cual no sólo se les conmina a la pérdida de su propia identidad sino además se les hace pagar los altos precios de productos elaborados, sin haber recibido un solo centavo por una 'materia prima' obtenida graciosamente por etnógrafos y musicólogos cuando no por profesionales de la 'música comercial' o de las agencias y fundaciones imperialistas".[7] Dentro de esto, el exotismo tiene su precio, que vende por novedoso y por la imposición de la maquinaria mercantilista.

3. CÓMO SE HA SELECCIONADO LA MATERIA PRIMA MUSICAL

La estructura económica de cada sector poblacional en que hoy está dividida la sociedad latinoamericana es la que condiciona sus modos de vida, es decir,

[6] Leonardo Acosta, "El colonialismo cultural en la música", en *Revolución y Cultura*, núm. 30-31, febrero-marzo de 1975.

[7] Leonardo Acosta, *op. cit.*

las relaciones sociales todas, que sobre peculiares bases económicas crean estructuras culturales identificables por sus perfiles expresionales. El tipo de sociedad clasista creada por el colonialismo y por el neocolonialismo en esta parte del Nuevo Mundo, las modalidades que adquirió el régimen de explotación capitalista en este Continente, los niveles de subdesarrollo por los que ha pasado históricamente, la naturaleza de la lucha de clases y la configuración de los movimientos progresistas actuales, hasta la reacción del imperialismo con sus fórmulas de penetración y de desviacionismo, todas estas circunstancias constituyen los factores condicionantes de los diversos ambientes donde hemos situado la música latinoamericana.

Resultan así diferentes ambientes económico-sociales altamente estratificados y distanciados, desde sus bases indígenas y rurales, hasta las minorías encumbradas, hechas brotar por las suertes y vaivenes de las oligarquías dominantes, las cuales quedan, a su vez, a expensas de las otras minorías extranjeras de que dispone el imperialismo para tirar sus redes de dominación. Entre ambos puntos extremos se intercala toda una compleja estratigrafía social que se compartimenta según niveles y formas de explotación, los cuales condicionan el hecho de que a cada uno de estos ambientes económico-sociales converjan determinados elementos musicales, es decir, que se manejen ciertos conjuntos de materiales musicales de acuerdo con las posiciones que cada sector adquiere dentro de la estructura de dominación y dependencia en que quedan las clases sociales en los países subdesarrollados.

Son estos ambientes económico-sociales los que resultan estratificados, y se reflejan así, como realidad objetiva circundante al músico, en las formas que adquiere la comunicación musical. Para el músico (en posiciones diversas de trabajador explotado), productor de formas concretas de una comunicación sonora que se ciñe al conjunto de materiales que integran una obra, la situación de trabajador explotado resulta al vender la fuerza de trabajo que invierte en la producción de la obra (creación y ejecución). El explotador se apropia, bien de esta obra, y la convierte en mercancía en la cual ha invertido dinero, o de los medios por los cuales el producto música queda para el uso del consumidor, es decir, de los medios de difusión, los cuales fijarán a su vez, y de manera selectiva, qué músicas han de ponerse a la venta.

Esta relación mercantil (dinero-mercancía-dinero) ya muy conocida desde 1867, es la que, como factor primero en la definición de la dinámica de los diferentes ambientes sociales (tanto en lo interno como entre los distintos sectores de la población), determina la selección de ciertas materias primas musicales que se hacen converger, como elementos integrantes, en conjuntos que se integran como géneros y como obras. Este producto así objetivado como un todo concreto, con un título y un autor, se cosifica como mercancía en la relación económica ya enunciada. Es esta fórmula general del capital la que construye la relación

producción-demanda, y sobre la que se impone, como dominación, la otra relación propaganda-demanda dirigida y controlada; y desde ellas se verifica la *selección* de la materia prima musical, según los *propósitos* que construyen socialmente las redes mercantiles encargadas de manejar aquellas relaciones: producción-demanda; propaganda-demanda dirigida-controlada.

A la música, ya como mercancía, se le estratifica, se le compartimenta, se le almacena, se le somete a juegos bolsísticos, se le acumula, y desde estos controles manejados por el capitalismo se imponen los modos de selección con que se explota la materia prima musical que produce el pueblo latinoamericano. Por ello es dable, desde esta perspectiva del régimen capitalista, distinguir, para el uso mercantil, y en el mercado musical, particulares órdenes selectivos de materias primas que, como tales, se integran a una música culta o profesional, otra religiosa aplicada a las grandes órdenes, o bien a las llamadas música ligera, o de entretenimiento, o a la de baile (para el consumo de las grandes poblaciones, y llevadas a la radio, al cabaret, al disco o a la televisión). Luego las escalas en que va bajando la música por los sectores infraurbanos hasta llegar a los rurales y a los más primarios, indígenas o afroides.

La escala impuesta por la aplicación a la creación musical de la relación dinero-mercancía-dinero se ha tratado de dividirla, para su mejor administración, diciendo: música culta, música popular, música folklórica, y más recientemente se le adjuntó, por abajo, la etnomúsica. Otras categorías se le han intercalado, y éstas enunciadas se han dividido, con los mismos fines de exposición y referencia, pero en definitiva se trata de manejar más bien una escala de valores mercantiles donde los niveles superiores quedan más abiertos a la penetración y desfiguración imperialistas, donde las propias relaciones mercantiles de hoy facilitan nuevos contactos e interinfluencias en la música. Se han creado de este modo dos grandes vías de explotación mercantil, una hacia la música que se produce para los centros urbanos, y que determina un sistema particular de convergencia de materiales musicales. La otra vía de explotación es la de la música más elemental y primaria, la más apegada a los elementos antecedentes (la llamada etnomúsica) y la música que para algunos estudiosos sigue llamándose folklórica.

En el centro de estas dos vías de explotación, cada una abierta a su modo de acuerdo a los recursos de explotación que se ponen a disposición de la misma, fue quedando una música urbana menos elaborada, que permanecía en los medios más humildes de las poblaciones y de las grandes ciudades, y que recurría a otras materias primas musicales, entre ellas la presencia de la palabra cantada, que llevaba la idea dicha en texto y grito. Desde el siglo pasado convergían elementos de estilo, materiales musicales, a crear una modalidad de canto que se abrió más tarde como otra vía de expresión de nuestros pueblos: la canción de contenido social, que ha corrido pareja con el desarrollo de las músicas ur-

banas, y, como a éstas, se le ha tratado de convertir en otra vía de explotación mercantil.

Se identifica la música popular urbana por los materiales cosmopolitas que incorpora, lo que le acerca o parangona a los últimos giros de la moda que se impone desde los grandes centros mercantiles capitalistas. Antes, esta música urbana había incorporado otros materiales (elementos de estilo) que llegaban con la ópera italiana o en la música de compañías de revistas o variedades, de la cancionística romántica italiana, de la romanza francesa o del couplet español. Luego fue la música de los filmes musicales, del disco, desde la divulgación del *hit parade* o desde otros medios de comunicación masiva. Para esta música se seleccionaban aquellas materias primas que, por un lado, permitían ciertas réplicas de los elementos de estilo que llegaban desde afuera; y, por otro lado, se veían forzados los autores a simplificar aquellos otros materiales que le servían las materias primas musicales que sostenía la tradición. Así se homogeneizaban los materiales seleccionados y se creaban etiquetas de fácil venta, como la música tropical que procedía del área del Caribe, y las que se extraían de Brasil.

La música popular urbana se enfrentó a la contradicción implícita entre la homogeneización así descrita y la identificación de perfiles nacionales mediante la selección de materias primas y su elaboración más inmediata de manera que se adaptara a las demandas comerciales. Para la década del 50 este proceso llegó a un punto culminante. Cantantes que en nada se diferenciaban entre sí, o se copiaban unos a otros, color orquestal que se parigualaba, joropos, valses peruanos, rumbas y congas, huapangos, o tangos, se llevaban a orquestas gigantes, y quedaban igualados.

Mientras autores europeos o norteamericanos tomaban ritmos y sonoridades nuestros para producir su música novedosa, los autores populares en Latinoamérica y en el Caribe eran penetrados por la música superficial que les llegaba en discos, obligados a crear música nacional a semejanza de lo que vendían las empresas disqueras. "Las víctimas de las plagas permanentes del capitalismo yanqui: el desempleo, la discriminación racial y el hambre" creaban una música-materia-prima que sería capturada por los magnates de la fama. Mientras morían de hambre los negros creadores del jazz, las orquestas blancas que lo ejecutaban se enriquecían. Mientras se ignoraban los derechos de autor de Rafael Ortiz por la conga *Uno, dos y tres*, se enriquecía y adquiría más fama Xavier Cugat con el arreglo para su orquesta de la misma conga con el nombre de *One, two, three, quick!* "La música afroantillana y muy particularmente la de Cuba, así como la brasileña, fueron focos de atención y víctimas propiciatorias del neocolonialismo cultural desde el momento mismo en que los magnates de la industria musical comprobaban el éxito pecuniario de su 'experimento piloto'." [8]

[8] Leonardo Acosta, *ibidem*.

Las metrópolis europeas prolongaron algunos de los modelos a los cuales recurrió el músico europeo establecido en las colonias, llegado a estas tierras por las más complejas razones que en mucho incidían en sus actitudes y explicaban sus limitaciones o fueron los músicos nativos que aparecieron en distintos momentos los que se aplicaron a copiar aquellos modelos, cuando no viajaron al Viejo Continente para formarse en aquellos lenguajes musicales. Así se creó un puente por el que pasaban materiales que se imponían entre las minorías cultas y se fijaron manifestaciones musicales que se armaban con la materia prima musical que se tomaba de la cultura de dominación. En la medida que crecían las burguesías nacionales y definían sus intereses de clase, se definiría una música latinoamericana culta, erudita, académica o profesional que quedaba en una peculiar concomitancia respecto a los modelos europeos. Éstos ofrecían el camino que se tuvo como de culturización, de depuración, elevación, de civilización.

"Es fundamental tener en cuenta que la música culta latinoamericana —salvo escasas excepciones que confirman la regla —sólo este último decenio está comenzando a dejar de ser un reflejo de lo que se conoce como la gran tradición europea. La colonización cultural —que comenzó con la conquista española de América— motivó una música que reprodujo en países subdesarrollados y dependientes las tendencias y problemáticas de los sucesivos países colonizadores. Esto fue posible, naturalmente, gracias a que gran parte de los compositores que forman la élite musical de los países dependientes permanecieron indiferentes —cuando no complacientes— ante el fenómeno de colonización. En la Argentina, en momentos en los que —aparentemente— muchos compositores miraron hacia adentro surgieron las corrientes nativistas o nacionalistas que tomaron —se apropiaron, sería mejor decir— el folklore de una manera turística, injertándolo en formas europeas. Fue la época de las óperas con argumentos incaicos, con indios que cantaban en italiano al estilo de Puccini, y de las vidalitas armonizadas a la César Franck."*

La lucha por la identificación nacional chocaba con las valoraciones impuestas por la penetración colonialista, como por la neocolonialista posteriormente, y se recurría a esas falsas imágenes de lo nacional que no pasaban del apropiarse de materias primas musicales que se desarticulaban de sus estructuras originales. Serios prejuicios sociales se imponían en los sectores burgueses, lo que hacía que en los compositores cultos europeizantes se produjeran falsos reflejos de la música del pueblo, y se impidiera la comprensión exacta de la materia prima musical que crean las masas de población y las estructuras en que se integran significativamente. El poematismo nativista, la melodía popular armonizada a lo César Frank, los ostinatos rítmicos fuera del sistema de comunicación de

* Mariano Etkin, "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina", en *Música*, boletín núm. 39, Casa de las Américas, La Habana, 1973.

los tambores del negro, el tema perseguido y "recogido a punta de lápiz en holgorios y fiestas populares"[10] fueron los medios para la selección descoyuntada de la materia prima fundamental de la música de nuestro pueblo, y los medios con que contó el nacionalismo en Latinoamérica. Su asomo persiste en los momentos actuales. La selección de la materia prima musical se hace, desde los sectores de dominación, sin tener en cuenta la función de comunicación que implica la unión del significante y su significado, "desapareciendo casi todo vestigio de un código compartible".[11] Aún aparece el uso de fórmulas estereotipadas, el traslado de combinaciones rítmicas, la mera adición de efectos tímbricos o la cita de giros melódicos, extraídos mecánicamente de la música del pueblo, quebrando los modos de comunicación originarios. La propaganda reconstruye una demanda.

El cambio de la liturgia cristiana indujo a algunos creadores latinoamericanos a tomar del folklore algunos materiales para crear misas criollas, que debían cantarse en un lenguaje popular con melodías y ritmos del pueblo en que se ofrecieran, pretendiendo hacerse "africana con los africanos, gaucha con los gauchos y coya con los coyas, /ya que/ la iglesia no quiere que en el templo se hable un lenguaje extraño".[12] Se han realizado misas con ritmos de guajira, de bolero, y con elementos de la música pop. Se han utilizado instrumentos tradicionales, y combos con instrumentos electrónicos. Se han cantado los textos de la misa con ritmos de vidala, baguala, carnavalito, chacarera, yaraví, estilo. Se han reproducido aquellos viejos nacionalismos seleccionando los esquemas más exteriores en que se da la materia prima musical desprendida de sus funciones de comunicación: nuevos aspectos del colonialismo cultural. Frente a ello sería dable repetir, acercándonos a las palabras del compositor argentino Mariano Etkin,[13] que la solución está en la restauración de algo que recuerde la función originaria de la música, a través de aquellos hechos sonoros que restituyan esta comunicación.

Partiendo del criterio de que la identidad nacional se da en la música producida en la base, encontramos en los pueblos de nuestra América, donde se mezclan distintas etnias y se produce la trasculturación de sus elementos musicales, un movimiento actual hacia la revalorización de tal identidad —básicamente en la canción social—, contrario al coloniaje musical al que estuvieron atados durante varios siglos y a la acción neocolonizadora imperialista. Es la autodefensa ante "el imperialismo, que pretende efectivamente abolir los conte-

[10] Alejo Carpentier, "El ángel de las maracas. Lo que la música moderna le debe a América Latina" en *Música*, boletín núm. 43, Casa de las Américas, La Habana, 1973.

[11] Mariano Etkin, *op. cit.*

[12] De las notas explicativas y de presentación de *Misa criolla*, en disco Phillips 850-033, Madrid.

[13] Mariano Etkin, *ibidem.*

nidos nacionales específicos de cada pueblo para mejor introducir el sucedáneo de un pensamiento supuestamente universal".[14] Los pueblos en pie de lucha contra la dominación política y cultural abordan la más adecuada estrategia para lograr estos fines. "La lucha por el rescate del patrimonio cultural es una parte muy importante dentro de la gran contienda que actualmente libran los pueblos subdesarrollados —que libra el pueblo argentino, dice Leonidas Arnedo al referirse a fuerzas oscuras y retrógadas que operan para deteriorar y deformar los bienes culturales y artísticos del pueblo, en un estudio que hace de las raíces del canto en el folklore argentino—, contienda por la liberación nacional y social —continuamos citando a Arnedo—, de modo que las mejores creaciones tienden en general a la concientización de las masas que tengan acceso a ellas."[15]

El mismo criterio puede encontrarse como uno de los principales dictámenes del Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado en La Habana en 1971. En él se planteó la necesidad de trabajar en el desarrollo de las formas culturales propias, dentro de los valores culturales de los pueblos latinoamericanos para sostener la identidad do nuestros pueblos.[16] Y es que América Latina, que ha sido víctima del saqueo cultural —en materias primas y cerebros— y de la reversión de su patrimonio cultural tradicional, se une para enfrentar la penetración y el diversionismo ideológico consolidando una música actual que rescate sus valores, reafirme la identidad nacional, fortalezca el sentimiento de lucha y exprese los deseos de hermandad de los pueblos.

En Latinoamérica, el movimiento de la nueva canción social aparece como contraposición, precisamente, a las campañas mercantilistas neocolonizantes: un grupo de vanguardia en Brasil, crea el bossa nova como producto de relaboración de elementos de estilo nacionales. Inmediatamente se populariza y es capturado y mercantilizado por empresas de discos. Mientras éstas se enriquecieron y adulteraron la materia prima tomada que "ha sufrido una fuerte influencia norteamericana, respaldada por la industria del disco y por la prensa asociada al imperialismo [...] las músicas nacionales fueron prohibidas, [...] y las gavetas de los censores están llenas de partituras que no fueron liberadas" [...] Hoy no se habla de un bossa nova *versus* música tradicional; se habla de una música permitida y de otra prohibida, y no por coincidencia, la prohibida es artísticamente superior: viene del fondo de los sentimientos populares, de sus sufrimientos, de sus ansias de libertad".[17]

[14] Héctor P. Agosti, *op. cit.*

[15] Leonidas Arnedo, "Las raíces del canto en el folklore argentino", en *Música*, boletín núm. 33, Casa de las Américas, La Habana, 1973.

[16] Dictámenes y recomendaciones, núm. 6, Congreso Nacional de Educación y Cultura, MINED, La Habana, 1971.

[17] J. Lopes y M. Peres, "La música popular brasileña", en *Música*, boletín núm. 18, Casa de las Américas, La Habana, 1971.

Los grupos chilenos, con figuras como Violeta Parra y Víctor Jara, habían iniciado el movimiento de la Nueva Canción Chilena: "La Nueva Canción se inició cuando estaba en boga un movimiento llamado neofolklore —el término es bastante contradictorio—, que era un movimiento inducido por la industria del disco y la reacción para cumplir objetivos comerciales y políticos."[18] Por caminos estéticos bien diferenciados los cultores de la canción social toman materiales folklóricos —géneros, instrumentos— para crear sus canciones. "El nivel de conciencia adquirido por estos autores puede ser trasmitido, con relativa facilidad, a otros grupos marginados —incluso analfabetos— mediante el uso apropiado de los instrumentos culturales inmersos en la tradición."[19]

El "sonido brasileño", la "nueva canción chilena", la canción social uruguaya, argentina, venezolana, cubana, puertorriqueña, en las voces de sus cultivadores más representativos, esgrimen lo más puro de la producción sonora en los pueblos de este continente como materia prima para crear canciones, y lo acompañan con una guitarra que es un "instrumento de lucha, que también puede disparar como un fusil".[20] Y la canción social de los pueblos de Latinoamérica y del Caribe ha lanzado su voz que hoy comparten todos los pueblos oprimidos, y los pueblos revolucionarios del mundo. Se ha unido a sus cantos, y ha injertado en su voz el mundo, defendiendo el tronco que ha de ser nuestro.[21]

[18] Víctor Jara, "Diálogos", en *Música*, boletín núm. 40, Casa de las Américas, La Habana, 1973.

[19] Raúl Rodríguez Poncell y Pedro Rivera, *op. cit.*

[20] Víctor Jara, *op. cit.*

[21] José Martí, "Nuestra América", en *Obras completas*, La Habana, 1963-65, t. VI, p. 15-23.

II

Adiestramiento del artista en el medio social

FABIO GONZÁLEZ-ZULETA

1. APRENDIZAJE ACADÉMICO

Hace siglos, Platón, en *El sofista,* puso en boca del Extranjero creer "ver con claridad una grande y terrible especie de ignorancia, igual por sí sola o todas las demás. —¿Cuál?" —pregunta Teetetes. "La de imaginar saber lo que no se sabe...", responde el Extranjero quien, a su vez, pregunta: "¿Qué nombre es preciso dar a la parte de la enseñanza que nos libra de esta ignorancia?". Ahora es Teetetes el que contesta así: "Yo creo, extranjero, que las otras partes de la enseñanza son relativas a los oficios mecánicos; pero, por lo menos entre nosotros, ésta de que se trata se llama educación."

Este diálogo desarrollado en la "Academia" de Platón característico de una filosofía de la cultura occidental, pone de manifiesto, entre otras cosas, la separación del aprendizaje como simple fenómeno de destreza, de la educación propiamente dicha, esto es, del ejercicio y desarrollo de las potencias espirituales.

Este doble aspecto, el del aprendizaje y el de la educación, se complementa con la ciencia pedagógica cuyo objeto es el de capacitar la necesidad y el anhelo de integración del hombre, no solamente en su raíz materialista antropológica, sino hasta su intangibilidad espiritual individualizante de cada personalidad, de cada carácter único, singular e inmortal, con derechos fundamentales inalienables de pureza ética y como partícipe creador de la cultura histórica.

Desde antes de Platón, la música había sido clasificada entre los pilares de la educación griega involucrándola luego, el filósofo, en la enseñanza básica de las artes liberales junto con la gramática, la retórica, la dialéctica, la aritmética, la geometría y la astronomía. A partir de este momento y continuando con las modalidades aristotélicas, helenísticas y romanas, penetra su estudio tradicional (posteriormente llamado escolástico) a la antigüedad cristiana, a la Edad Media, a la civilización carolingia, al Renacimiento, hasta llegar a los tiempos modernos y contemporáneos.

El aprendizaje académico en general y concretamente el de la música tiene, pues, raíces venerables y compenetración plena en el desarrollo de la cultura, a la manera de una expresión de perfeccionamiento que parte de la naturaleza,

que sobrepasa la civilización y que produce un distintivo humano integral adquirido pedagógicamente por cada generación ya que "los bienes exteriores objetivos de la cultura son los únicos que pueden trasmitirse por herencia" según el decir de Walter Brugger.

Por los hechos de la Conquista y del coloniaje, América se incorporó al aprendizaje académico de la música desapareciendo, en un principio, el aprecio aborigen que, por su mezcla étnica, fue imponiendo, indudablemente, una expresión distintiva del tradicionalismo europeo.

Durante la Colonia, la incipiente organización pedagógica (si es que la hubo conscientemente) operó dentro del tradicionalismo, especialmente en las "capillas de música" de las catedrales que se diseminaron a lo largo del continente americano adquiriendo, algunas, importancia básica en la cultura musical, como fácilmente se puede apreciar en investigaciones realizadas sobre los archivos del Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco; de la Biblioteca Arzobispal de Lima; de las catedrales de Sucre, Bogotá, Santiago de Cuba y México, para no citar más.

Sobre el particular, Robert Stevenson en su estudio sobre *La música colonial en Colombia* anota que "en Cartagena, al igual que en el resto de las Indias, las ordenanzas catedralicias estatuían que el chantre debía enseñar la música o al menos el canto llano, personalmente y no por medio de un sustituto e impartir instrucciones para cantar ante el facistol..."

Durante las campañas de independencia de los países americanos se sintió la influencia rudimentaria del aprendizaje, particularmente, con las bandas militares en donde participaron, sin lugar a dudas, altos porcentajes de personal empírico pero, desde luego, dentro de la orientación tradicional característica de estos conjuntos. Posteriormente, durante los primeros tiempos de las repúblicas, se intensificó paulatinamente la actividad de la música erudita gracias, entre otras cosas, al incremento de inmigrantes, profesores e instrumentistas especializados, hasta lograrse la difusión, más o menos amplia, del repertorio de la música de cámara, del sinfonismo y de la ópera. Durante la segunda mitad del siglo pasado, se fundaron (especialmente en las ciudades capitales) "academias" en las que se trató de formar músicos de conformidad con las modas europeas de ese entonces. El apogeo del "bel canto" se hizo sentir en los recintos, así como el empuje hacia la constitución de sociedades líricas, uniones musicales, bandas, orquestas, escuelas de música y conservatorios. Aquí, el Nuevo Mundo reinició su tradición del aprendizaje académico incorporándose a la vieja historia europea. Pero este aprendizaje se concentró en grupos de élite, a veces marginados, mientras las mayorías de los diversos niveles sociales a lo sumo, en parte, ejercían una actividad musical de tipo popular.

Tendencias de tipo nacionalista se hicieron sentir en algunas manifestaciones de la música erudita, especialmente durante los primeros años del presente siglo

(como igualmente sucedió en Europa) incorporando, de hecho, características locales que, seguramente, fueron despertando la conciencia hacia realidades propias en la evolución del aprendizaje académico. Desde luego, las características étnicas y espirituales de los pueblos americanos no podían satisfacerse únicamente con un sencillo criterio de trasplante de lo europeo, como tampoco con el rompimiento de lazos hereditarios naturales del Viejo Mundo. Por esto, una especie de existencialismo antropológico, en su sentido más amplio, se ha venido afianzando fuertemente como una nueva corriente, nada despreciable, en el devenir histórico de América, con necesidades de ajustes en las incidencias polivalentes del aprendizaje académico.

a] *Nivel escolar y profesional*

Más o menos, en la década de 1930 (por fijar una fecha) los poderes gubernamentales americanos iniciaron tendencias de reformas educativas con miramientos hacia lo artístico sobre postulados que se han venido repitiendo, tales como los de "crisis", "rigideces más instructivas que educativas", "necesidades presentes sociales y culturales", "procesos progresivos", "rompimiento de la vieja inercia y de la metodología anticuada", "oportunidades hacia el futuro", "respeto hacia lo que verdaderamente es el arte", "su integridad en la cultura contraria a lo añadido, artificial, superpuesto o postizo" y, en fin, muchos términos más de esta naturaleza emanados de los espíritus renovadores del concepto educativo.

Esta tendencia de conciencia estatal hacia lo artístico y, concretamente, hacia la música, se acentuó con mayor énfasis en unos países que en otros pero, al fin y al cabo, se generalizó como un producto natural del desarrollo de las naciones. Sin embargo, a pesar de los muchos planes y reformas periódicas que se han sucedido hasta ahora, la distancia de las llamadas masas humanas (o pueblo) continúa separada de los núcleos de creación artística erudita. En otras palabras, el profesionalismo (y el diletantismo) ha continuado en su estado de élite que, por otra parte, es normal, pero su acción debería ser más atrayente y más efectiva en el ascenso de las masas hacia los altos grados de la cultura dentro del proceso del aprendizaje y de la difusión a través de los medios de comunicación, proceso que se tratará de ver más adelante.

El punto de partida para el acercamiento de la brecha élite-masas actuó obviamente sobre el elemento más al alcance del proceso educativo, esto es, sobre los niveles escolares con reacciones, a veces, hostiles por parte de estos mismos niveles como consecuencia de su ignorancia en materia de arte y, concretamente, en materia de música. Esta reacción, sin embargo, ha sido explicable por la carencia de maestros de música especializados, o en otro término, de un profesionalismo docente que justificara la acción educativa y cultural respectiva.

Todavía, otra dificultad se sumó a la anterior, por la ubicación artificial en que comúnmente se cayó, al involucrar la actividad artística en áreas más o menos opcionales o "recreativas" que restaron, desde un principio, su importancia intrínseca en el todo de la cultura humanística y de la realidad social.

El esfuerzo inicial fue empírico y no siempre con el éxito deseado, además, por la capacidad limitada de los países, incluso en materia económica, para hacer cumplir en su verdadera necesidad el profesionalismo pedagógico y el sostenimiento del mismo ejercicio que, de hecho, requiere adecuaciones locativas, materiales y de equipos.

A pesar, pues, de los estudios sobre programación en lo referente a la enseñanza de la música, a la profesionalización del maestro y, aun, a la aplicación de metodologías que han recibido últimamente un gran impulso técnico con los adelantos de los conocimientos psicológicos, fisiológicos (de las fenomenologías patológicas), de las relaciones sociales, étnicas y, en general, antropológicas, así como de la inmensa gama de conceptuaciones filosóficas y concretamente estéticas e históricas, como también del perfeccionamiento de los elementos físicos instrumentales que parten de la sencilla flauta de caña o del tambor indígena hasta la electrónica y el computador, la falla educativa continúa con alguna intensidad porque no son las cosas o los conocimientos los que por sí mismos suplen las deficiencias, sino por el uso o aplicación que el hombre sepa dar a éstos, sus propios elementos, en su justa proporción.

En síntesis, siguiendo el pensamiento de Jacques Maritain, el arte no es una cosa, es una "virtud intelectual", un *habitus* que perfecciona en la línea de su naturaleza al sujeto en el cual reside.

b] *El desaliento vocacional*

En el devenir histórico se plantean los momentos de inclinación por parte del hombre hacia determinadas actividades en las que confluyen factores de diferente orden: de aptitud personal, vocacionales y de circunstancias externas o ambientales.

El primer aspecto está determinado por una exigencia psicológica y empírica de tipo vivencial y, por consiguiente, como un hecho de conciencia. Es una inclinación valorativa total, profunda y plena de disposiciones espirituales e intelectuales, que sobrepasa lo emocional y pasivo para volverse intelectual y activo.

El éxito vocacional está determinado básicamente por el querer y el conocer, que son modos fundamentales de la actividad y, en otro sentido, de la voluntad o de la tendencia de afirmación hacia valores intelectuales conocidos.

La vivencia y la voluntad, de conformidad con la inclinación personal, contribuyen en los estados anímicos, temperamentales, de carácter y, aun, en comple-

jos inconscientes pero, en últimas, mantienen el poder grandioso del hombre: el de la libertad.

Existe, indudablemente, una interrelación de la vocación con las circunstancias externas, o sea con otro tipo de determinantes accidentales que constituyen momentos históricos como los que se expusieron en el desenvolvimiento del aprendizaje académico, que difieren fundamentalmente de la esencia artística pero que suponen un subsistir inherente.

En cierto sentido, la vocación musical tiene una dependencia de las actividades musicales, paralelas con los momentos culturales, renovaciones y otros factores que, en síntesis, compenetran la evolución social. Lo importante es que esta dependencia no ocasione un distanciamiento, un abismo infranqueable, que haga imposible el cumplimiento de la vocación en la necesidad social. En otras palabras, los grupos sociomusicales deben estar acordes con la sociedad integral, no como un añadido, un agregado a un artificio, sino como parte vivencial de esa misma sociedad.

La problemática, desde luego, es importante y de ella se desprende la profunda responsabilidad pedagógica que, además de su intervención directa en el individuo, conforma la estructuración ambiental dependiendo de esta problemática tanto la persona como la sociedad. La falla de esta relación traerá obviamente (y de hecho se presenta con frecuencia) el desaliento vocacional por una parte, como el bajo nivel o subdesarrollo cultural de la sociedad, por la otra.

c] *Contradicción entre el contenido de la enseñanza y los medios disponibles*

La coordinación de la enseñanza en los países americanos se oficializó, prácticamente, a partir de la Primera Asamblea General del Consejo Interamericano de Música celebrada en la ciudad de México en 1958, como un resultado de la preocupación de la División de Música de la Organización de los Estados Americanos. Posteriormente se han efectuado otras asambleas del mismo género, en diferentes ciudades, además de conferencias específicas de especialistas en educación musical. Este esfuerzo obedeció, por otra parte, no solamente a una preocupación de tipo localista continental sino, también, al ámbito del desarrollo mundial contemporáneo como un fenómeno determinante del momento histórico gracias, igualmente, a las actividades de la Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura.

Una de las primeras tareas del cometido conjunto consistió en el esclarecimiento de las realidades de la enseñanza musical en cada uno de los países americanos y en la recopilación de bases estadísticas sobre las diferentes actividades y necesidades en lo tocante, desde luego, a los problemas del contenido de la enseñanza y de los medios disponibles.

Como resultado de estos trabajos fueron palpables las discrepancias entre los contenidos propuestos con las disponibilidades, sintiéndose la necesidad, en muchos casos, de recurrir a la llamada asistencia técnica en lo referente, principalmente, a la formación del profesorado activo, a la elevación de los niveles de trasmisión audiovisual, a la consecución de textos y material didáctico y, desde luego, a la obtención de presupuestos adecuados.

Desafortunadamente, los objetivos no han marchado al paso de las exigencias, a pesar del optimismo de algunas conclusiones como la consignada por Brunilda Cartes en su interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la Realidad de la Educación Musical y que puso a la consideración de la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical celebrada en Santiago de Chile en 1963, en donde dice: "La organización de la Educación Musical Latinoamericana es especialmente propicia para iniciar cualquier reforma, porque está en condiciones de determinar y resolver con plena autoridad la materia." Esta conclusión, desde luego, es verdadera, pero el hecho no siempre se cumple satisfactoriamente por las inestabilidades políticas, las carencias presupuestarias y las lentitudes burocráticas.

Sin exagerar el pesimismo porque la evolución, la conciencia y el incremento de la enseñanza musical en los niveles escolares, universitarios y profesionales ha mejorado notablemente en los últimos años, se nota en muchos casos, sin embargo (a pesar de los programas), un abandono generalizado, poco interés o escasa actividad en esos niveles, como también un rompimiento práctico de continuidad con el sector universitario y profesional encontrándose, apenas, una vinculación a través de las especializaciones pedagógicas.

Así, continúan vigentes las palabras de los educadores, creadores e investigadores de la música, cuando manifestaron en la ya citada Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical, que "las modificaciones estructurales a que aspiran, han de estar aparejadas al mejoramiento educacional a que tienen derecho".

d] *La vocación musical como marginación social*

Existe una relación entre lo cuantitativo y lo cualitativo que se contrasta en el resultado de los veinte y más siglos de historia del Viejo Continente con los cinco siglos de la América cristiana. Aquí, muchos de los grupos humanos continúan dentro del más completo primitivismo a pesar de que el desarrollo no se puede fijar únicamente en términos de duración sino, también, de intensidad. Pero en América la intensidad se ha reflejado prácticamente en aquellos grupos de importación europea con su lastre de antigüedad quedando marginados, en mayor o menor grado, muchos de los estratos propiamente autóctonos.

Esta marginación acarrea una pérdida permanente de potencial vocacional dentro del orden del nivel cultural y acentúa, cada vez, el distanciamiento de los estratos humanos.

La frustración vocacional y la marginación social es un estado crónico que toca en lo moral con valoraciones éticas, preceptos, normas y aun actitudes virtuosas que deben caracterizar la acción pedagógica e incidir en la historia de la evolución educativa.

Este pensamiento es importante en la toma de conciencia general de los pueblos como conglomerados humanos unitarios que implica tanto la responsabilidad particular de cada individuo en el proceso formativo que fluye, precisamente, del principio imperecedero de la dignidad espiritual de la persona, superior a todos los valores materiales, como la responsabilidad de los diferentes núcleos sociales, es decir, en las normas de acción colectiva y solidaria.

De todos modos (para contrarrestar la marginación) el ejercicio artístico conlleva, en sí mismo, estímulos que hasta cierto punto suplen las deficiencias de los momentos históricos a favor de las vocaciones porque, a fin de cuentas, es la persona, su dignidad incomparable, la que determina su propio camino y su trascendencia libre e inmortal. Existe, pues, un estímulo básico contenido en necesidades y sentimientos musicales que de todos modos persiste, no importa los niveles de vida. Luego, el estímulo se particulariza en la medida de los ámbitos culturales específicos como una necesidad inherente de la estética y del amor por lo bello. Igualmente, existe por el conocimiento intelectual que desemboca en su propio ejercicio, en sus funciones sociales y vivenciales, tal como se ha visto anteriormente. Y, por último, como lo explica Alphons Silbermann, sin reatos de hipocresía, también son causa de estímulo los factores económicos que deben ampliar el ámbito de acción de las actividades incluyendo, básica y generosamente, las inversiones educativas.

2. APRENDIZAJE A TRAVÉS DE LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN

En exposiciones como la presente, la palabra "cultura" es un término constante hacia el cual se dirigen las ideas. Esto es lógico por su significación ideal de perfeccionamiento que trasciende la naturaleza, virtualizándola al mismo tiempo. Diversidad de factores configuran la cultura, encontrándose entre esos el de los medios materiales que facilitan su desarrollo. Estos medios materiales son característicamente civilizantes por su misión de servicio básico.

El jardín de la "Academia" fue el sitio que usó Platón para sus diálogos y trasmisión de sus pensamientos. Ahora, la comunicación se difunde a través de la palabra escrita, la epístola, el texto, el libro, la revista, el periódico y, desde

luego, mediante la tradición del aula, del discurso, del recital, de la audición, del concierto, del teatro y de la ópera. Existen, además, medios masivos de comunicación concentrados en el cine, la radio y la televisión o sea en aquellos mecanismos de tipo audiovisual.

Estos últimos medios al servicio del aprendizaje configuran tecnicismos y metodologías proporcionados a los fines y necesidades del profesionalismo docente que, por otro aspecto, implican principios de adquisición de material, conservación, reparación, trámites, archivos, clasificación, sistematización, equipamiento, movilización, trasmisión, programación, catalogación, síntesis, acciones auxiliares, explicaciones y, en fin, sinnúmero de actividades implícitas.

Pero la esencia del aprendizaje masivo no descansa tanto en ese complejo organizativo sino en la orientación que, si de hecho es de tipo masivo, se impone bajo premisas determinadas.

En efecto, primeramente es necesario aclarar que el término "masa" no es el más adecuado para el sometimiento del aprendizaje por su sentido despersonalizado, carente de estructura social. Es la comunidad, en cambio, el grupo apto para constituir una formación social determinada, dirigida hacia un fin común, hacia una unión de vida, hacia una unidad de sentimientos y de ambientes, como resultado de su propia naturaleza.

Los medios masivos deben, en realidad, circunscribirse a medios comunitarios para que los resultados sean efectivos y para que la dirección del aprendizaje esté adecuada a esas mismas comunidades.

Anteriormente se habló, en el devenir histórico de América, sobre la concentración del aprendizaje musical en grupos de élite como herederos directos del Viejo Continente, marcando grandes desigualdades con los estratos sociales más típicamente autóctonos. Pues bien, los medios de comunicación puestos al servicio del aprendizaje deben adecuarse, particularmente, a esas desigualdades de las comunidades (no de las masas) para la obtención de una nivelación cultural o, al menos, para la obtención de un mínimo general aceptable como pueblos civilizados.

Dos tendencias básicas deben dirigirse hacia los diferentes grupos comunitarios por los medios de comunicación: una de extensión, de tipo extracurricular, que involucre el ejercicio musical como parte necesaria y consustancial de la misma comunidad, esto es, actuando sobre la vivencia artística, no accidental sino esencial de la personalidad de la misma comunidad. La otra como una pedagogía sistemática y ordenada hacia los valores universales. Al mismo tiempo, las dos dentro de la autenticidad étnica y social con sentidos dignificantes.

En este tipo de aprendizaje juega también un papel importante la crítica del arte que, en su contenido positivo, regula los principios del conocimiento musical y de los juicios de apreciación, con el objeto de que los sentidos de percepción capten satisfactoriamente la belleza y, por consiguiente, el bien. La crí-

tica exterioriza la ciencia estética y sus manifestaciones históricas a la manera de una existencia real, objetiva, contraria al simple subjetivismo sentimental. Su campo de acción es amplio y cubre en sí la naturaleza del arte, su fenomenología, la relación con el hombre en sus diferentes niveles desde los puntos activos y receptivos, de la creación y de la contemplación.

Dada su importancia, su influjo, la crítica debe estar contenida en los medios de aprendizaje de las comunidades para fomentar los conceptos de las mismas comunidades en el desarrollo de sus propios valores, sin dejar perder las vivencias culturales.

a] *El consumo como aprendizaje inconsciente*

De lo anterior se desprende la necesidad de una sólida y permanente acción del ejercicio musical que, desafortunadamente, en América, por múltiples razones, no ha llegado a niveles satisfactorios y equilibrados que justifiquen su área de importancia universal. La atracción de la cultura americana continúa prácticamente en el ámbito de la curiosidad folklórica, del exotismo, sin una aportación definitiva, verdaderamente característica, en el desarrollo humano.

Sin pecar de pesimismo y a pesar de expresiones musicales relevantes de los países americanos, permanentemente se contrapone la ambigüedad nacida, precisamente, de sus diferentes estratos, confundiendo esas expresiones, sin llegarse a un acuerdo sobre su autenticidad y confrontando recíprocamente lo popular, indígena, folklórico, mestizo, aculturado y erudito, como términos contrarios, aun "enemigos", pudiendo ser todos, en realidad, auténticos de la misma nacionalidad.

El consumo de las "diferentes" músicas de una misma comunidad y su relación universal, constituirá un medio aglutinante de la personalidad nacional y, en cierto modo, producirá un efecto de aprendizaje inconsciente a favor de sus propios valores en el conglomerado humano respectivo. Este proceso se ve claro y está acentuado, precisamente, en aquellos países de mayor consumo musical, entendiendo como tal no solamente la actividad ejecutoria del ejercicio musical sino, también, las posibilidades de difusión publicitaria de las obras y, desde luego, el uso intensivo a través de los medios de comunicación.

En este orden de ideas, no hay que confundir la insistencia que se ha hecho sobre el conocimiento de las realidades de los estratos o comunidades para dirigir conscientemente la acción pedagógica, con el tipo de aprendizaje genérico de difusión musical o de consumo cultural que debe llegar a todos los rincones del mundo como, igualmente, deben recibirse las manifestaciones de todas partes a la manera de un intercambio de fraternidad cultural mundial. Aquí no im-

porta tanto el conocimiento discriminatorio étnico-social sino la objetividad telúrica y humana en su sentido más amplio.

Conviene aclararse la aparente contradicción del aprendizaje inconsciente, por ser el aprendizaje un acto de adquisición de conocimientos que mal podría ser inconsciente. Por otra parte, el significado de lo inconsciente es extremadamente cambiante a pesar de su ubicación en el fondo del ser. Sin embargo, con la ciencia parapsíquica se amplió el concepto a una especie de segunda conciencia de disposición normal que incide anímica y consustancialmente en la persona. En cierto modo, esta segunda conciencia coincide con el *actus secundi* de los escolásticos en donde, precisamente, los elementos ambientales son también partícipes de la mentalidad y predisposiciones espirituales. Así, el consumo como aprendizaje inconsciente, no solamente es comprensible sino estimulante para el ejercicio del arte que se da con generosidad para el bien de los pueblos en su camino ineludible hacia lo trascendente.

b] *La inducción de modelos y la penetración cultural*

En el aprendizaje, igualmente, se presenta un sentido inductivo que parte de modelos particulares y se vuelve característico o válido en un grupo general. Es la contraprestación al ambiente, al momento cultural, gracias al desarrollo particular que, a su vez, aporta elementos propios. La suma de esta contraprestación (de los individuos sociales) determina la marcha histórica como, igualmente, sucede con la acción consecuencial, deductiva, de la constitución colectiva.

Aquí entramos en el campo de la persona como artífice de la autoconciencia intelectual y de la dignidad humana, con un fin irreiterable por encima de la sociedad misma. Este hecho justifica y hace admirable las figuras de la historia que ocupan, de hecho, una posición particular imprescindible. La historia de la música, su incidencia como elemento cultural —por ejemplo— no puede pensarse sin un Bach, un Mozart o un Beethoven como determinantes de ese mismo elemento cultural.

Lo folklórico y parte de lo popular se presentan como expresiones deductivas de determinados conglomerados, como resultados espontáneos, tradicionales y anónimos, reflejantes de la constitución emotiva, sentimental y aun religiosa, de un pueblo o comunidad específica. También en el ámbito popular se presenta el caso frecuente de tipificaciones o exponentes de ese mismo sentir colectivo y autóctono. Pero es en la música erudita donde el creador rebasa los límites locales y actúa en un plano universal sin desvirtuar, en muchos casos, su autenticidad de origen. Los movimientos llamados nacionalistas han tratado de acentuar este carácter, aunque no es estrictamente necesario en el aporte creador ya que, en sí mismo, todo creador por naturaleza es un ente étnico, antropocéntrico de su

propio medio. Esto hace que algunos valores nacionales sean, al mismo tiempo, exponentes del patrimonio universal porque, a fin de cuentas, "humanitas comprehendit in se es quae cadunt in definitione hominis" (la humanidad comprende en sí lo que entra en la definición del hombre) según el decir de Santo Tomás.

La figura del artista, inductor en la penetración cultural, tiene, en primera instancia, una figura artesanal que no demerita su poder creador sino que, por el contrario, lo complementa como factor ejecutor, realizador, de la inspiración. La idea del artista, entendida en todo su rigor esencial e intuitivo, viene a existir en la realidad cuando se vuelve obra hecha, cuando se es capaz de hacerla, cuando se hace efectiva y este mismo proceso del hacer conlleva la emoción creadora. De aquí la necesidad revaluadora del concepto artesanal que, además, involucra la técnica, el criterio y la sabiduría. Estos conocimientos son básicos en la culturización o, al menos, en el aprendizaje específico como constitutivos de una "academia" o, mejor, de una "escuela" que puede ser evolutiva hacia otros tipos de escuelas dentro del sello cultural característico de determinada área. Por esto, se puede decir que la artesanía del contrapunto (con su técnica, criterio y sabiduría) fue distintiva de determinadas escuelas artísticas y, al mismo tiempo, estímulo de sus ideas creadoras. En otras palabras, se establece una corriente benéfica y recíproca entre la inteligencia creadora y la razón obrera.

3. APRENDIZAJE DE LA TRADICIÓN A TRAVÉS DE LA PARTICIPACIÓN CULTURAL

Con la evolución del conocer puede pensarse, en algunos casos, en una especie de oposición entre lo tradicional y lo racional. Lo primero parte de un principio de conocimiento innato que, más tarde, se hace aparentemente injustificable en lo intelectual. Aun la estética como ciencia de la percepción puede, igualmente, verse envuelta en este conflicto, si se hacen incompatibles las expresiones folklóricas y ciertos aspectos populares con las eruditas. Sin embargo, dada la autenticidad de esas expresiones folklórico-populares, como fenómeno natural por incipientes que sean, constituyen un elemento básico de la cultura.

Al respecto, Paul Bourget, en sus *Études de portraits*, manifestó que "una razón no encuentra las instituciones que le convienen más que en la acción secular de la vida inconsciente, por las tradiciones y por las costumbres". Y Maurice Blondel agregó que "la tradición es una fuente original, que no puede ser agotada, suprimida, remplazada... según la imagen que evoca el sentido activo de la etimología y que no es una simple metáfora, la tradición no sólo sirve de vehículo a ideas susceptibles de forma lógica, sino que también

forma una vida que comprende a la vez sentimientos, pensamientos, creencias, aspiraciones y acciones. Ello entrega por una especie de contacto fecundante aquello de que las generaciones sucesivas tienen igualmente que impregnarse y que tienen que legar como una condición permanente de vivificación, de participación de una realidad en la que el esfuerzo individual y sucesivo puede indefinidamente beber sin agotarla. Por lo tanto implica comunión espiritual de almas que sienten, piensan y quieren, bajo la unidad de un mismo ideal... es, por eso mismo también, condición de progreso en la medida en que permite hacer pasar de lo implícito vivido a lo explícito conocido algunas parcelas del lingote de la verdad que no podría nunca ser completamente amonedado: pues, principio de unidad, de continuidad, de fecundidad, la tradición, a la vez inicial, anticipadora y final precede a toda síntesis reconstructiva y sobrevive a todo análisis reflexivo".

La tradición americana se remonta, en igual proporción histórica y de caracterizaciones, por la línea precolombina que se pierde en los antecedentes milenarios de la humanidad, como por la línea de la tradición cultural del Occidente a través de la Conquista que ocasionó la denominación de un nuevo mundo cuando, en realidad, no lo es porque, según el decir de Vicente T. Mendoza, "el hombre de América, paralelamente a sus congéneres, el hombre europeo, el hombre asiático o el hombre africano, ha lanzado gritos, inarticulados primero, luego gritos motivados por emociones violentas, más tarde palabras reiteradas que poco a poco se han ido trasformando en canto y ha llegado a producir, por medio de una gradación lenta, un arte rudo, de lineamientos bruscos y rígidos y avanzado en medios expresivos, ha continuado sin cesar hasta aprovechar todos los elementos del sonido: entonación, ritmo y medida, para lograr un arte que, si bien sigue lineamientos distintos a los del arte musical europeo occidental, sí puede perfectamente considerarse como un arte espontáneo de un pueblo o de un grupo de pueblos, que contienen en sí una manera de sentir propia y una expresión particularmente suya".

A pesar de las múltiples diferencias regionales, profusas en América, los estratos tradicionales autóctonos tienen un denominador común por la circunstancia análoga y coincidente de hechos conquistadores y colonizadores. Fue el encuentro de dos mundos, antes completamente separados, similar a la confluencia de corrientes que, inicialmente incompatibles, supieron complementarse, mezclarse, equilibrarse, para formar una nueva característica cultural, rica y especial. Esta polivalencia es un hecho que toca lo grandioso de la historia de América que, tal vez, no se ha apreciado en su verdadera proporción.

En América se presentó un natural fenómeno de "aculturación" o mezcla de formas expresivas que vinieron del Viejo Continente y se encontraron con las aborígenes, las africanas y otras exóticas constituyendo, el conjunto, una rica variedad expresiva con especial incidencia en lo folklórico y en lo popular carac-

terizando, además, las llamadas músicas nacionales que, posteriormente, se afianzaron con el artificio de las fronteras republicanas. A este respecto, Ignacio Perdomo Escobar en su *Historia de la música en Colombia*, cita las palabras de Luis López de Mesa quien manifestó que el arte americano "tuvo su gestación en el alma de un pueblo que aún no había asimilado los elementos trasformadores del nuevo ambiente ni equilibrado en su fisiología los caracteres disímiles de las razas que en su comunidad se estaban cruzando". Y Carlos Vega en su estudio sobre *Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica* escribe lo siguiente: "Los continentes posteriores a Colón son los más ricos en música. La Conquista y la colonización significaron paralela invasión general de música europea sobre la aborigen de cada continente, pero una excepcional circunstancia favoreció entre todos al continente americano.

"América precolombina conserva varios estratos de música, incluso la música más primitiva y algunos elementos de Oceanía y acoge envíos de música pentatónica del Asia. América colonial recibe, caso único, gran parte de la música del África ecuatorial, es decir, que un continente tan variadamente provisto se vuelca en el nuestro. Además, recibe América casi toda la música europea superior y media de los últimos siglos y, con ella, algunas escuelas que florecieron hasta tres o más siglos antes de Colón y sobrevivieron en Europa hasta el Descubrimiento.

"Si nos conformamos con estas observaciones de conjunto sin llegar a la estadística, podemos decir que América es el continente más rico en música diversa."

Por su parte, Isabel Aretz en un análisis sobre las raíces europeas de la música folklórica de Venezuela y el aporte indígena, dice lo siguiente: "Sabemos que la música no se inventa con el desarrollo de la grafía, sino que la misma hace posible el desarrollo de formas musicales que vivían en la tradición oral. Y a su vez, sabemos que la música oral no desaparece por el hecho de que unos pocos músicos utilicen recursos gráficos y se profesionalicen en el oficio de componer una música que se ve. La música ejecutada al oído sigue su curso entre los músicos del pueblo y de todas las clases, como hoy. Y esta música viaja con los conquistadores. ¿De qué otra manera se explica que en los campos venezolanos encontremos bellas muestras de la polifonía oral, que no corresponde al auge del motete o del madrigal; que son anteriores como técnica, anteriores a todo desarrollo de la polifonía en época de Renacimiento europeo?"

Una vez afianzados los nacionalismos, se acentúan caracteres expresivos por grandes áreas regionales, como el caso de la figura pintoresca del guitarrista gaucho, payador, que cruza la campiña tocando, cantando y danzando, o la del serenatero mexicano que, igualmente, se expresa bajo las complejidades rítmicas del huapango o la de tantas otras pintorescas figuras de otras tantas regiones del Continente.

Al mismo tiempo, la hispanidad (y concentradamente lo portugués) se mez-

da en la tradición americana, en todo su ámbito, permeabilizándose dentro del espíritu de lo vernáculo con una expresión nueva. Esta permeabilización fue única y característica en América porque, como dijo Carlos Arbelaez Camacho en sus *Notas sobre el arte hispanoamericano*, el término "arte colonial" no existe y se debe cambiar por el de "arte hispanoamericano" porque España "en el orden político, nunca tuvo colonia, sino provincias. Si existieron, como las hubo, diferencias entre criollos y españoles, casi siempre por razón de intereses económicos, tan españoles fueron los unos como los otros. España supo, para bien o para mal de su extraordinaria gesta histórica, fundamentar su obra civilizadora sobre el concepto teológico de la igualdad esencial del alma humana, cosa que no fue ni vista ni olida, en la obra colonizadora sajona. Este solo hecho trascendental, permitió la total fusión de los elementos españoles e indígenas en un solo *modus vivendi*. Si quisiera por lo tanto, definir en pocas palabras lo que representó, sociológicamente hablando, la vida en la América española, los párrafos anteriores responderían, mejor que ningún otro, a este interrogante".

Documento elocuente de la hispanidad es el histórico *Memorial de agravios* redactado por el prócer de la Independencia colombiana Camilo Torres el 20 de noviembre de 1809 que, según el decir de Joaquín Piñeros Corpas, está "considerado como el alegato que dio cauce jurídico a la revolución hispanoamericana" y que, paradójicamente, lleva implícita la fusión natural que se estableció entre España y América. Por ejemplo, algunas de sus frases, con un tono casi dramático, dicen así: "Las Américas... no están compuestas de extranjeros a la nación española. Somos hijos, somos descendientes...de España... han venido a establecer sucesivamente y... han dejado en ella sus hijos y su posteridad... tan españoles somos como los descendientes de Don Pelayo... nuestros padres... poblaron para España este Nuevo Mundo..."

Después del largo proceso de asimilación de elementos circunscritos por áreas interinfluenciables a pesar de la continuidad de las diferencias y desniveles intrínsecos, la América se ha venido sincronizando al movimiento artístico universal, en mayor o menor grado, sin perder, en muchos casos, características folklóricas, populares o nacionalistas, gracias a esfuerzos de superación trascendente.

Sin embargo, los valiosos factores americanos tradicionales, de experiencias y de aprendizaje para la participación cultural, no han logrado, todavía, su pleno ajuste e influencia en el desenvolvimiento universal, para la oscilación de sus manifestaciones que, a veces, imitan elementos de moda de los países de otros continentes calificados altamente en la cultura, en la economía y en la civilización, o se extrema en posiciones "chauvinistas" o retorna con falsedades a un primitivismo o falsificación de lo que verdaderamente es autóctono. Es la conciencia del mosaico americano, de su hermandad, de la conjunción de sus va-

riados elementos, la sinceridad de sus expresiones dentro de líneas de dignificación y progreso y, particularmente, el desarrollo integral del hombre como tal que se eleva por encima de lo material con majestad incomparable, como insinuó Sófocles en su canto de *Antígona,* lo que hará de América una síntesis de las más altas expresiones humanas en el campo universal.

III

Situación del músico en la sociedad*

RAFAEL JOSÉ DE MENEZES BASTOS

Yo no soy cachorro, no
para vivir tan humillado
yo no soy cachorro, no
para vivir tan despreciado.**

Yo digo: está prohibido prohibir.***

1. INTRODUCCIÓN

El objeto del presente capítulo, que preferimos elaborar más que como tesis, como ensayo, entendida aquélla como propuesta altamente definitiva y completa, es la *situación* del artista músico,[1] en un sentido amplio, en las sociedades nacionales latinoamericanas.

El término *situación* ha sufrido un uso extremadamente amplio, flojo e indiscriminado en el dominio de las ciencias sociales: las musicologías, como etnomusicología, histórico-musicología, socio-musicología, etc., no constituyen una

* Dedicamos este trabajo al profesor Luis Heitor Correa de Azevedo, constante amigo, estimulador y orientador. Este trabajo se benefició mucho de las conversaciones informales mantenidas con el profesor Roberto Cardoso de Oliveira (de la Universidad de Brasilia), a quien agradecemos públicamente. No obstante, somos el único y total responsable del mismo.

** De la canción "Yo no soy cachorro, no" de Waldick Soriano, uno de los cantantes-compositores populares brasileños de mayor venta de discos (véase Soriano, s/d: 1,1).

*** De la canción-discurso "Está prohibido prohibir" de Caetano Veloso, uno de los cantantes compositores artísticos brasileños de mayor venta de discos (véase Veloso, s/d: 1,7).

[1] Que trataremos aquí como músico. Como se verá más adelante, *músico* es una categoría muy amplia que incluye al compositor, al arreglista, al cantante, etc.

excepción en este sentido.[2] Más adelante intentaremos una mayor elaboración de este término como *noción*, pero por ahora bástenos decir que lo que queremos representar con él es, brevemente, el conjunto de los caracteres distintivos relacionados —levantado, básicamente, en las matrices social, económica y política— que evidencian la definición y la acción de una determinada identidad social[3] —el músico en este caso— en el sistema general de relaciones de una sociedad no globalmente sino aquí, en las sociedades nacionales latinoamericanas.

América Latina, básicamente un concepto europeo y norteamericano, no ha llegado a ser aún, en conjunto, objeto de estudio teórico-empíricamente sustentable en términos socio-antropológicos, siendo como ha sido vehículo de tantas generalizaciones (como también lo sería un hipotético concepto de, por ejemplo, Europa Latina) e incomprensiones, la mayoría de ellas tan a gusto de un histórico-culturalismo no viable e inhábil desde todo punto de vista.[4]

En el campo de las musicologías, este concepto se ha mostrado particularmente perjudicial —desde el punto de vista científico, digamos—, lo que le ha permitido casi siempre adoptar más una posición ideológica (el *americanismo musical*, como ejemplo típico) que la postura científica propiamente dicha.

El área a la que llamamos América Latina, compuesta básicamente por las sociedades nacionales americanas de lengua ibérica, no es en forma alguna un todo sociocultural continuo; su diversidad en términos musicales —la música es aquí nuestro campo de atención— se instaura, fundamentalmente, en dos niveles interdependientes:

a] el relativo a la vigencia de los diversos idiomas musicales nacionales, realidades muy asimétricas entre sí;[5]

[2] Entre los diversos sentidos del término *situación* en la teoría socio-antropológica, lo que más se acerca a lo que aquí vamos a desarrollar es lo de *situación social* de Goffman (1971), divergiendo del nuestro, no obstante, fundamentalmente en términos empíricos y metodológicos. El sentido que Velsen (1967) da al término (*caso*) no es, tampoco, el que aquí pretendemos. Además de estos dos términos ya apuntados, el sentido de *situación* en el razonamiento socio-antropológico ha sido más el de *estado*, de poco poder analítico-descriptivo, siendo ésa también su acepción más común en lo que se refiere a las musicologías (véase, por ejemplo, Danielou, 1971).

[3] Según veremos más adelante, identidad social es un concepto introducido por Goodenough (1969) que significa, brevemente, "categoría social de persona".

[4] Nótese que no estamos, definitivamente, negando el foro científico al concepto de América Latina (y de su rebatimiento en el campo musical: música latinoamericana), haciendo eso solamente en cuanto a los trabajos realizados hasta el presente, los que nos resignamos a no analizar aquí, refiriéndonos tan sólo a su principal apoyo: abordar el presente a la luz de un pasado —"orígenes"— por lo demás inexplicado. El término América Latina en este trabajo tendrá un sentido meramente continental.

[5] Adoptando un aporte semiológico, conceptuamos cada música latinoamericana, o sea, brasileña, cubana, etc., como un lenguaje musical. En este mismo contexto es que vemos al músico como su portador ("parlante") especialista.

b] el relativo a la vigencia simultánea, en el ámbito territorial de cada sociedad nacional, de los cuatro tipos de idiomas musicales considerados en la teoría musicológica: artístico, folk, popular y primitivo, experimentando aquí el idioma artístico una bifurcación muy especial.*

Posiblemente la diversidad expresada en a] será superable en una estructura, a lo que, no obstante, sólo puede conducir un serio programa multinacional de investigación, programa que, de esa forma, podría llegar a tener la gran virtud de formalizar el propio concepto de música latinoamericana, al menos que resulte viable el término América Latina en el campo de las músicas nacionales.

Por otro lado, la discontinuidad en b] sería sustancial y, por lo tanto, a nuestro modo de ver, sería improbable que fuera superada en un modelo global mínimamente convincente, concretándose dicha discontinuidad, a *grosso modo*, en una oposición general resultante de las diversas subopiniones cuyos primeros términos serían los continuos musicales folk-urbanos de cada sociedad nacional, constituyendo sus segundos términos los diversos idiomas primitivos y el idioma artístico europeo ("música clásica", etc.) vigentes en las sociedades (y subsociedades) circunscritas respectivamente a cada sociedad nacional envolvente. Nótese que la yuxtaposición hecha entre los dos miembros del segundo término de dicha oposición no tiene un carácter estructural, habiéndose reunido aquí los idio-

* Véase Seeger (1966) para un tratamiento de esta taxonomía de idiomas musicales. En el caso del Brasil actual, por ejemplo, existen las siguientes correspondencias entre el discurso musicológico y el cultural nativo: música primitiva — "música de nuestros indios"; música folk — "música folklórica"; con relación a las categorías artística y popular del discurso musicológico hay asimetrías que se notan entre ambos discursos: cuando un brasileño dice música popular puede referirse a dos tipos distintos de música en cuanto al discurso musicológico, considerando sobre todo el rasgo distintivo sofisticación. Se refiere así tanto a la música de un Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, etc. —que en el discurso musicológico es artística— como a la música de un Teixeirinha, Waldick Soriano, etc., la que sí es popular en dicho discurso. Con relación a la categoría artística del plano musicológico, nótese que hay en el discurso brasileño diversas expresiones que se refieren siempre a la tradición musical artística europea, como "música clásica", "erudita", "de maestros", "seria", etc. Por último, más recientemente se ha revelado la tendencia a calificar, entre otras expresiones, de "línea evolutiva de la música popular brasileña" al tipo de idioma musical que, en el discurso brasileño, corresponde a una música artística brasileña del discurso musicológico (véase Barbosa, 1966: 378 para descubrir el uso de esta expresión y aclarar con precisión este concepto de música artística). En el presente trabajo música urbana se referirá al conjunto de las músicas popular y artística nacionales de América Latina, denominándose respectivamente popular y artística a cada una de las músicas componentes de la música urbana. El idioma artístico europeo trasplantado se indicará analíticamente o por dichas expresiones arriba citadas. La música folk será folklórica y la primitiva será primitiva de igual forma. Finalmente, el conjunto de los idiomas folklórico, popular y artístico de cada sociedad nacional será aquí denominado idioma musical nacional de la sociedad respectiva.

mas primitivos y la "música erudita" solamente en la medida de sus no-correlaciones actuales con los idiomas nacionales del área.

Básicamente, los idiomas nacionales latinoamericanos encuentran su sustancia de formación en los respectivos continuos musicales folk-urbanos, entendidos todos estos continuos musicales a la luz de la noción de continuo (general; folk-urbano, siendo esta noción fundamental en términos latinoamericanos y no sólo desde el punto de vista musical, sino también global.[7] El vigoroso proceso de urbanización —a la luz de la estructura de dominación-subordinación ciudad-campo, del especialmente intenso éxodo rural, de las conformaciones y adaptaciones rural-urbanas, etc.— es el que nos informa de este hecho básico, no siempre tenido en cuenta, infelizmente, en los estudios musicológicos del área latinoamericana.

Entonces, a nuestro entender, cada idioma nacional del área sería, en un sentido amplio, la realización específica a nivel nacional de cada proceso folk-urbano de por sí. Brevemente, lo que ese proceso significaría sería el viaje de la música del campo a la ciudad y de ahí su readaptación, esto, obviamente, pensando en términos de retroalimentación, o sea, también del viaje y readaptación de sentidos opuestos. No obstante, eso solo no lo explicaría todo, pues a fin de cuentas las músicas nacionales se conformarían también en términos de otro proceso, en sentido opuesto al primero: las influencias extranjeras e internacionales. Pero todo esto trataremos de esquematizarlo más adelante.

Fundamentalmente, pues, cada idioma nacional del área se realiza por vía de la estructura dialéctica folk-urbana, expresándose lo urbano en dos niveles: el popular (nivel por excelencia de marginalización urbana, o sea, el campo que viaja a la ciudad, pero que en efecto es marginal a ella, es suburbano), y el artístico (o urbano efectivo). Nótese que la relación popular-artístico, trazada también en otro continuo apoyado en la movilidad sociocultural, se efectuaria correspondientemente a la relación periferia-centro (suburbios-centro) de las ciudades, lo que inclusive en términos urbanísticos (no planeados, digamos) es una característica latinoamericana, característica ésta que, a su vez, expresaría aqui espacialmente la relación básica de clases: proletariado-clases dominantes.

Ahora bien, esos idiomas nacionales, como puede verse asimétricos entre sí como expresiones de cada proceso nacional de por sí, son entonces, en efecto, el objeto coherente de estudio del especialista en ciencias sociales que quiera sorprender, a través de la música, los diversos caracteres nacionales del área lati-

[7] Sobre la noción de continuo folk-urbano, véase, para su aclaración original, Redfield (1941). Según la nota anterior, incluimos en este continuo, en términos musicales, los idiomas folk, popular y artístico nacionales. Nótese que el empleo que hacemos de esta noción es solamente general, descargándola, por lo tanto, de sus connotaciones más particulares, como, por ejemplo, la de secularización.

noamericana.[8] En contraposición, la "música seria", así como los idiomas primitivos vigentes en el área, poco tienen que ver —desde el punto de vista sincrónico actual, digamos— con América Latina como conjunto de sociedades nacionales, siendo esos idiomas expresiones musicales de *minorías* culturales o étnicas.[9] En otras palabras, creemos que el primer procedimiento a observar por el especialista en ciencias sociales interesado en conocer las músicas de América Latina como expresiones de los diversos caracteres nacionales (siendo ésta, inclusive, la única alternativa en que efectivamente el término música latinoamericana podría tener algún sentido más descriptivo) es, en definitiva, colocar los diversos continuos musicales folk-urbanos del área como el objeto relevante de su estudio.

Con esto no estamos queriendo restar en forma alguna a los idiomas primitivos, así como a la "música de los maestros", su relevancia como objetos de estudio científico de valor latinoamericano.[10] No. Sólo queremos dejar claro que esto lo hacemos como interesados en las músicas como expresiones nacionales, y ello porque, en primer lugar, el idioma artístico europeo aquí no pasa, en efecto, de importaciones europeas, reproducidas a veces también acá, cultivadas por subsociedades cerradas —las minorías culturales llamadas "cultas"—[11] y, en segundo

[8] Nótese que el empleo que damos aquí al término *carácter* no adopta una dimensión configuracionista, a la moda, por ejemplo, de Benedict (1972) o de Mead (1949). Considerada cada sociedad nacional como un todo distinto, y siendo su lengua, costumbres, música, etc., subsistemas que confirman esa distinción, al decir *carácter* nos queremos referir a esa misma distinción, entendida desde el punto de vista sociocultural y no psicológico.

[9] Con *minorías étnicas* nos referimos básicamente a los grupos indígenas localizados en los territorios nacionales aquí abordados. *Minorías culturales* son las subsociedades demográficamente minoritarias de las sociedades nacionales, que comparten subculturas.

[10] Nótese inclusive que, como antropólogo-indigenista, estamos especialmente comprometidos con el estudio de las minorías indígenas de Brasil. Sin embargo, podrá comprobarse que esto tiene muy poco que ver con el presente ensayo, interesado como está en las músicas nacionales latinoamericanas desde el punto de vista sincrónico actual.

[11] El idioma artístico europeo, trasplantado a América Latina sobre todo en su forma clásico-romántica, se revela, no obstante, objeto de estudio de mucha relevancia desde los puntos de vista de la representación y manipulación ideológicas referentes al prestigio y de la alienación latinoamericanas. Inicialmente téngase presente que para el latinoamericano de las clases dominantes, al menos particularmente para el brasileño de este tipo, Europa es un "modelo cultural" en el sentido de "refinamiento". Aunque la música "erudita" se restrinja a conformaciones sociales especialmente minoritarias, ella es objeto de mucha manipulación por parte de grupos (por ejemplo, gubernamentales) y de individuos que de ninguna forma la producen ni la consumen. Esa manipulación siempre indicaría una fugaz tentativa de identificación con el "modelo europeo", en busca de prestigio. El sistema educacional oficial (sobre esto véanse nuestros trabajos Menezes Bastos, 1972 y Ms. 2), por otro lado, sigue también la misma línea, dedicándose exclusivamente a la "música de los maestros" en los niveles universitario y medio; en el nivel elemental la

lugar, porque los idiomas primitivos son realidades —muy asimétricas entre sí, por cierto— circunscritas a las sociedades correspondientes, estableciendo también así su coto cerrado.

Por consiguiente, esta es la primera observación relativa al objeto de estudio del presente ensayo: abordar la situación del músico latinoamericano, comprendidas las músicas de las que es él portador especialista, como continuos folk-urbanos, visto cada uno de esos continuos, a su vez, como formando otro continuo: el folk-popular-artístico nacional.[12]

No obstante, considerando tanto la pobreza como la dispersión de los datos multinacionales del área en términos del objeto general planteado y, por otro lado, la certeza de que, científicamente, más vale el estudio del caso que la generalización sin él y por lo tanto sin causa, es que surgió nuestra segunda observación, que se concreta a la reducción de la materia a sólo una de las sociedades nacionales del área, optando nosotros por Brasil por motivos que se refieren al campo de nuestra especialidad.[13]

Por lo tanto, nuestro objeto de estudio se reduce por ahora a la situación del músico como "parlante" especialista del idioma musical nacional brasileño. Decimos "por ahora" porque, en efecto, aún lo vamos a reducir más de una vez, teniendo en cuenta aquí como materia de estudio sólo el instante urbano de este continuo, constituido dicho instante, como ya vimos, por los idiomas popular y artístico nacionales brasileños. Las razones que fundamentaron esta última reducción fueron las relativas a espacio y, preferentemente, las referentes a la intención de tratar de compensar aquí los privilegios del instante folk de

enseñanza pone su énfasis en las músicas folklóricas y "erudita", de vez en cuando abriéndose alguna brecha para la música popular, o sea, urbana de "buen gusto", quedando de manifiesto que esa ideología ve el "buen gusto" como atributo inmanente de la "música seria", no considerándolo en la música folklórica y simplemente apenas eventual en la urbana. No obstante, obsérvese la contradicción existente entre esta ideología (y su implementación educacional) y el mercado de trabajo: el desempleo de gran número de "musicistas", o sea, músicos de la música erudita, es cada vez más patente, produciendo inclusive su enrolamiento en la música nacional, sobre todo en el nivel artístico.

[12] Este continuo sería un "detallamiento" del continuo folk-urbano. Efectivamente, el viaje de la música del campo a la ciudad se consolida inicialmente en su suburbanización. A esta suburbanización le sigue un proceso de "refinamiento" evidenciado en términos de una manipulación escrita-sofisticada. La movilidad sociocultural sería el proceso general que daría cuenta de este cambio.

[13] Podría tal vez intentarse, para superar esos límites nacionales, el estudio en bloque de sociedades "semejantes". En este sentido, como sugerencia, hay diversas taxonomías de sociedades latinoamericanas, entre ellas la de Ribeiro (1967:343-347), de base eminentemente étnico-cultural. No obstante, creemos que aun tomando esta posición de relativa cautela en comparación con el enfoque latinoamericano general, los resultados de un estudio de este tipo no pasarían de generalizaciones de mayor o menor amplitud.

este continuo en detrimento del urbano, privilegios que son característica de los estudios musicológicos, del área latinoamericana o no.[14]

2. EXPOSICIÓN

Goodenough, en un artículo de gran relevancia para el estudio de las relaciones sociales desde el punto de vista de los planos culturales que las informan (ver Goodenough, 1969) nos provee de los instrumentos conceptuales básicos en el sentido de establecer en forma más operacional la noción de situación. Recapitulando las reflexiones de Linton (conforme Linton, 1962: 133-152) sobre el estatus y el papel, recapitulación que se hizo necesaria en la medida en que ese autor, entre otras cosas, acabó confundiendo estatus, o sea, conjunto de derechos y deberes, con categorías de personas, Goodenough elabora —o relabora— los siguientes conceptos fundamentales para la teoría de la situación de una identidad social cualquiera en el sentido que queremos introducir aquí:

a] identidades sociales: son las categorías de personas socialmente reconocidas en una sociedad dada. En el presente caso, "músico", "compositor", etc., son algunas de ellas. Estas identidades sociales (que no deben confundirse con las psicológicamente establecidas identidades personales) pueden ser atribuidas o adquiridas, notándose por lo tanto que no es, como quiere Linton, el estatus que es atribuido o adquirido *a priori*, pero sin la identidad social;

b] persona social: es el conjunto de identidades sociales acumuladas que una persona adopta en una relación de identidad (por ejemplo: masculino adulto + padre + músico, etc.);

c] relaciones de identidad: son los diversos pares de identidades sociales combinantes, o sea, gramaticales o significativas, como por ejemplo, cantante-compositor, compositor-técnico de sonido, etc. Obsérvese que el hecho de que las entidades miembros de una relación sean inmedia-

[14] Uno de los aspectos etnomusicológicos más interesantes de la etnomusicología es su "olvido" de la música urbana. Sobre este tema, véase la lucidez de Seeger (1964), acompañada solamente ahora por el *establishment* etnomusicológico (véase McLeod, 1973). Como consecuencia de este "olvido", lo que se verifica particularmente en Brasil, así como en otras áreas, es que ya existe una gran cantidad de datos sobre la música folklórica y, dentro de ella sobre la situación de su músico (consúltese Menezes Bastos, 1974, con actualizada bibliografía final). Por otro lado, la música urbana se halla altamente carente de tratamiento científico confiada su consideración, con raras excepciones más recientes, a cronistas y críticos musicales, más interesados en el discurso ideológico que en el científico propiamente dicho.

tamente combinantes es relevante en el sentido del discernimiento del propio plano inmediato, o sea, de superficie, donde se inscribe una determinada identidad;[13]

d] estatus: es el conjunto integral de derechos y deberes de todo tipo de una identidad social determinada en una relación de identidad dada;

e] relación de estatus: es todo par de derechos (o de deberes correspondientes), de cualquier dimensión, correspondiente a una determinada relación de identidad; hay, por tanto, dos tipos de estas relaciones: uno, referente a los derechos; otro, a los deberes;

f] dimensiones del estatus: tomado el estatus como el conjunto integral de derechos y deberes en cuanto a la conducta, sus dimensiones son los diversos "campos" que agrupan los elementos de dicho conjunto en subconjuntos parciales. Así, por ejemplo, "deferencia", "distancia sexual", etc., son dimensiones de estatus;

g] compuesto del estatus: es el conjunto de derechos (o correspondientes deberes) de una identidad en todas las dimensiones involucradas en una relación de identidad dada; aquí, de nuevo, dos tipos: uno correspondiente a los derechos y otro a los deberes;

h] papel: es el agregado de todos los compuestos del estatus de una identidad social determinada.

Determinar aquí la situación de una identidad social cualquiera en un sistema dado de relaciones será, básicamente, evidenciar el papel de esta identidad

[13] Nos parece que esta parte de la teoría de Goodenough merece refinamiento, pues si por un lado nos permite, así establecida, por la verificación de esta llamada gramaticalidad, vislumbrar el referido mapa inmediato que inscribe una identidad (así sabemos, por ejemplo, que "músico", "cantante", "instrumentista", "oyente", "disk-jockey", etc., por ser intercambiables entre sí dos a dos, pertenecen al mapa inmediato que informa el subsistema música), por otro lado, calificando simplemente de agramaticales las relaciones como, por ejemplo, médico-esposa, cantante-hijo, etc., se exonera de la posibilidad de comprender la gramaticalidad de las relaciones de identidad como algo afecto a diversos niveles de profundidad y competencia, niveles que son puestos en funcionamiento, simultáneamente, en un esquema de toma de decisiones (según Goodenough, en el caso particular de las relaciones de identidad, ese esquema se denomina selección de identidad) que se informa, básicamente, en los estímulos, propósitos y capacitaciones actuantes en una interacción dada. Esta amplia gramaticalidad —cosa que ha sido reconocida como característica de otros sistemas gramaticales, como por ejemplo, el lingüístico, el musical, el de parentesco, el residencial, etc.— nos evidenciaría en el terreno de las relaciones de identidad que las mismas se definirían más como relaciones de personas sociales cuyas diversas identidades parciales tuviesen la posibilidad continua de salir a la superficie o de sumergirse, a depender precisamente de los ya referidos estímulos, propósitos y capacitaciones. De esta forma, es cierto que en una relación de personas sociales los pares combinantes parciales (relaciones de identidad) pueden ser constituidos por categorías pertenecientes a diversos niveles de profundidad y/o competencia, no reduciéndose todo a un nivel puramente inmediato.

en dicho sistema, evidencia que se hará por vía del planteamiento de la red de relaciones de identidad y de estatus (incluyendo las formas por las cuales esos dos tipos de relación se distribuyen mutuamente) que tienen como centro la identidad que se quiere situar. En otras palabras, y para ubicarnos mejor en el ámbito de una teoría socioantropológica urbana ya suficientemente probada, determinar tal situación será discernir las relaciones categóricas y estructurales que tienen lugar en los límites de esta red centrada en la referida identidad —en el caso presente el músico brasileño urbano actual.[16]

Aclarada ya la noción de situación, nos resta, para su completo establecimiento, evidenciar la naturaleza y la estructura de esta red, en los límites de la cual se instala el papel de la identidad que se quiere estudiar. Nótese finalmente que aquí no estamos confundiendo *situación* con *papel*, sino tan sólo estableciendo que *situación* es la noción global, implementada por vía de las nociones de relación de identidad y estatus y de la de papel (y sus formas de distribución mutuas), así como también a través de la definición de la red en que todo esto tiene lugar.

Una de las expresiones que han sido usadas como sinónimo casi de *música urbana*, sea o no con sentido científico, es la de *música comercial*. Lo "comercial" tendrá aquí el sentido, siempre peyorativo, de dar a ese tipo de música la cualidad de "mercancía", admitida esta cualidad como no vigente en los campos de las músicas folklórica, artística y primitiva. Seeger (1964), lúcidamente, como siempre, ya nos mostró inclusive cómo esa pretendida calificación "comercial" de la música popular, esto es, urbana moderna, fue crucial en el sentido del no establecimiento de su estatus académico-científico etnomusicológico.

Efectivamente, no obstante, las relaciones categóricas y estructurales centradas en el músico en una sociedad urbana moderna como Brasil (sin que esto quiera decir que no ocurra algo semejante también en los casos de las músicas folklórica, artística y primitiva) sólo se realizan en caso de que el compositor

[16] Mitchel (1969), estableciendo las principales tendencias de los estudios socio-antropológicos de ciudades (particularmente en África), nos muestra que las mismas se revelan a través de la objetivación de tres tipos fundamentales de relaciones sociales: estructurales, categóricas y de redes personales. El primer tipo implicaría sobre todo las relaciones de trabajo, por ser las más fuertemente estructuradas relaciones sociales del medio urbano; el segundo se evidenciaría en términos de relaciones superficiales, cumpliendo aquí un papel importante la estereotipación; el último tipo vendría a establecerse como un enquistamiento (aislamiento) del ego con relación a un casi-grupo. En el caso presente creemos que los tres tipos de relación son importantes, viendo al tercero de forma un tanto matizada: las relaciones que la identidad social músico —a nivel de producción— establecerá aquí serán básicamente relaciones de trabajo (estructurales), ya que a nivel de consumo serían de categorización altamente estereotipada (categóricas); las relaciones del primer tipo tendrán lugar en un espacio social casi-grupal centrado en el músico, espacio éste semejante a una red, no personal, sino de identidad.

haga un producto —mercancía musical "primaria", o sea, composición— que, elaborado industrialmente —trasformado, pues, en mercancía de segundo orden, sea disco, cinta o similar— sea puesto en el mercado para el consumo de los oyentes, estableciendo ello, por lo tanto, ya en términos económicos, la naturaleza de la red de relaciones en lo referente a la producción.

Sabemos ahora, por otra parte, que a cada paso de esta línea de producción se harán sentir las relaciones de control y legitimación políticas, sobre todo a través de la *censura*, evidenciándonos esto, ahora, también la naturaleza política de las relaciones de producción musical.

Finalmente se ve, pues, que si en primer lugar lo "comercial" de aquella expresión tiene un sentido ideológico y, por lo tanto, muy alejado de la deseada neutralidad científica, en segundo lugar no deja de ser descriptivo, diríamos hasta crítico, de la naturaleza de la red de relaciones en que se produce el objeto musical urbano, fallando esta crítica, en la medida en que no fue capaz de ser ejercida en el campo de los otros tres tipos de idiomas, a nuestro modo de ver tan "comerciales" como el urbano, aunque bajo formas diferentes.

Son estas relaciones categóricas y estructurales, conformadas, como vimos, en el binomio producción-consumo, así como también conformadas por las formas de control y legitimación políticas involucradas, las que van a situar a nuestro músico como un productor especializado de un tipo especial de esos bienes a los que Bourdieu (1974) llama *simbólicos*.

La producción musical, particularmente la de las sociedades urbanas contemporáneas, es simbólica, y por tanto naturalmente dirigida a un consumo también simbólico, en la medida en que dicha producción es, especialmente, un codificador social, o sea, en la medida en que a través de ella —como de otras producciones también simbólicas como, por ejemplo, la religiosa— es que la sociedad refuerza su sistema de clasificación social, establecido ya en el nivel infraestructural.[17]

Evidenciada ya la naturaleza de la red de relaciones de producción musical, en términos político-económicos, nos queda, finalmente, diseñar su estructura general, lo que haremos conforme al esquema resumido siguiente, que incluye también al consumo (figura 1):

[17] El problema del "simbolismo" de las producciones artística, religiosa, científica, etc., en contraposición al "no simbolismo" de las otras producciones no pasa efectivamente de un rebatimiento del binomio infraestructura-superestructura, situándose así en un campo sumamente polémico. Nuestra posición aquí es la de acatar provisionalmente dicho razonamiento, así como acatamos también la distinción entre los dos tipos de producción, pero así y todo, no tanto en términos "simbólicos" como de estructuraciones producción-consumo, diferentes en ambos casos. Por otro lado, creemos que la rigidez de la distinción resultaría perjudicada o debería sufrir una relaboración en lo tocante, particularmente, a las sociedades tribales. Fundamentalmente, no obstante, aplazamos esa discusión para otro ámbito más oportuno.

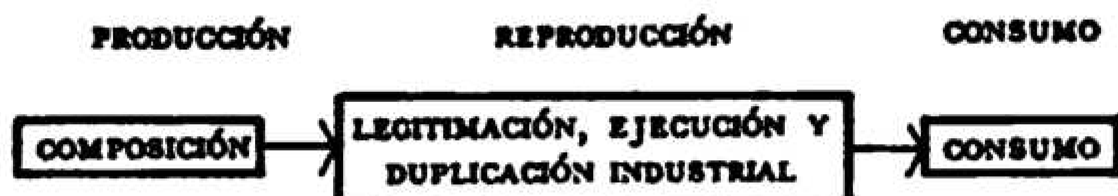


FIG. 1

Este esquema, que en efecto tendrá una forma más binaria que ternaria —para lo que se unirán en una sola las fases que llamamos *producción* y *reproducción*—, fue elaborado en tres partes, precisamente por nuestra intención de evidenciar de inmediato el hecho capital de que la producción musical en una sociedad urbana del tipo de la que estamos estudiando se coloca, desde el punto de vista del compositor, a nivel de venta de mercancía "primaria", esto es, artesanal, y no de venta de fuerza de trabajo, lo que de entrada va a diferenciar este tipo de producción de aquel otro referente al trabajo asalariado común. Obsérvese también que, en este sentido, tal producción se asemeja a la producción industrial en general, desde el punto de vista de los prototipos de la misma. Finalmente, nótese que tal producción se diferenciará de la producción artesanal común en la medida exacta en que en ésta el bien que circula es lo artesanal, o sea, el producto no duplicado, sino único.

Fundamentalmente, el esquema tiene su punto inicial en el compositor, productor de la mercancía "primaria" y detentor del capital que hace viable tal mercancía, o sea, la cultura de la producción musical primaria, definiéndose en este sentido el compositor como un capitalista. La composición es entonces elaborada industrialmente, es decir, arreglada y ejecutada por un cuerpo de especialistas musicales (que incluye generalmente un arreglista, un cantante-solista, un director y diversos instrumentistas), es reproducida y duplicada (vía discos, cintas, programas de televisión y radio, shows, etc.) sufriendo enseguida la manipulación del mercado (en la que el disc-jockey desempeña una función central). Al final llega al punto de salida, pasando a ser consumida por el oyente. Nótese que en todas estas fases y subfases el control y la legitimación políticos se hacen sentir, desempeñados por la policía a nivel federal, a través de la *censura*.

Será entonces a través de este esquema estructural, que como decimos es sólo un resumen, como se producen las relaciones del músico con las diversas instancias de la subsociedad músico-productiva y con la sociedad en general. Estas relaciones son las que definirán el agregado a que Goodenough llama *papel*, así como la propia red en que todo tendrá lugar; la información global resultante de todos estos componentes es la que constituirá aquí la noción general de *situación* que queríamos acuñar.

Obsérvese que las relaciones planteadas en el esquema estructural anterior fueron colocadas en un orden que podríamos llamar de *secuencia principal*, o sea, punto de entrada del compositor, de salida al oyente y de entronque en la elaboración músico-industrial y en el control y legitimación políticos. Efectivamente, sin embargo, las relaciones se realizan también por vía de otras secuencias del mismo esquema, el que debe entenderse, por lo tanto, como una estructura de elementos intercambiables.

Pasemos ahora a considerar rápidamente las características generales de las músicas popular y artística brasileñas actuales, las que constituyen, como vimos, el instante urbano de lo que llamamos idioma musical nacional brasileño.[18]

Inicialmente cabe observar que el idioma artístico brasileño es un sistema no cristalizado todavía, comenzándose a definir su formación más inmediata a partir del movimiento musical, con explosión en la década del 60, a la que se dio el nombre de bossa nova.[19] Esta formación más inmediata, que puede remontarse hasta cerca de los años 30 con la obra de un Noel Rosa, por ejemplo, nos hace localizar el sistema, sin embargo, básicamente en términos de la ciudad de Río de Janeiro y de un cuerpo de especialistas compuesto por individuos de escolaridad universitaria (raramente, no obstante, era esa escolaridad músico-conservatorial), francamente oriundos de las clases media y alta.

En el caso de la música popular, tanto su formación puede ser definida con mucha mayor anterioridad (más o menos a partir de mediados del siglo XVIII), como su localización, actual o no, puede ser evidenciada en términos de un amplio espectro de ciudades brasileñas, exactamente aquéllas que primero sufrieron en Brasil un proceso de urbanización más acelerado. Además, el cuerpo de especialistas en este caso estaba compuesto por individuos de poca o ninguna escolaridad, oriundos de las clases bajas.

Si el idioma artístico se caracteriza así por una "concentración" sociocultural solamente ahora, en la década 70, más diversificada —asumiendo el tropicalismo en esta diversificación un papel importantísimo—,[20] por otro lado la música popular se evidencia en términos de un alto grado de dispersión desde el mismo punto de vista, mostrándose esos dos momentos de la música urbana como un continuo dispersión-concentración sociocultural que informa, a través de la movilidad sociocultural, cómo lo popular se "refinó" en lo artístico.

[18] Existe ya una relativamente extensa bibliografía sobre lo que aquí estamos llamando idioma musical nacional brasileño, comprometida casi siempre, sin embargo, con lo que se acostumbró llamar crítica musical. Sería inconcebible reproducir aquí una lista completa de esas obras y por ello nos limitaremos a referir la que tal vez es la más pretenciosa y útil de ellas, o sea, *Tinhorao* (1974).

[19] Sobre la bossa nova, véase Campos (1974), un estudio tan apasionado como también útil.

[20] Sobre el tropicalismo, incluyendo su formación en la bossa nova, véase Béhague (1973), trabajo de pionera importancia sobre el tema.

Todo este proceso, sin embargo, no fue o no es un tanto cerrado, en términos nacionales solamente. No: instalada la bossa nova en 1959 ya con marcado acento jazzístico (lo que, no obstante, no debe ser sobrestimado), reelaborada en la canción-protesta después de los acontecimientos político-militares de 1964, a partir de ahí comenzó a dividir la atención con el llamado yé-yé-yé o "música joven", movimiento musical vinculado con la denominada música pop internacional. Si ya en la formación de la bossa nova se divisan claramente trazos del "cool jazz" norteamericano, en el yé-yé-yé y tropicalismo la evidencia de los influjos extranjeros e internacionales se torna absolutamente clara. Sin embargo, este concurso extranjero que data del propio surgimiento de la música urbana en el siglo XVIII, tendrá, a nuestro ver, una importancia más periférica que nuclear, importancia ésta que colocaríamos a nivel de "embalaje" del producto; los embalajes francés e italiano en los siglos XVIII y XIX; los hispanoamericanos en los años 40-50 de este siglo y el angloamericano del 50 a la fecha, representan la tentativa de identificación exterior con los diversos modelos musicales de prestigio en cada época.

En otro trabajo (Menezes Bastos, Ms. 1) intentamos desarrollar las reflexiones de Seeger (1966) sobre la clasificación de los idiomas musicales. Tratando de definir objetivamente y diferenciar los cuatro tipos básicos de esos idiomas, fue que levantamos una matriz clasificadora con cinco dimensiones de contraste, expresadas por los pares siguientes: I: oral-escrito; II: profesional-no profesional; III: sofisticado-no sofisticado; IV: autorato-anonimato, y V: rural-urbano (lo no rural y no urbano queda implicado en lo tribal).[11]

Como aquí trataremos de los especialistas "parlantes" de la música urbana brasileña, nos cabe discutir, rápida, pero claramente, los tipos popular y artístico englobados aquí:

	I ORAL	II PROFESIONAL	III SOFISTICADO	IV AUTORATO	V URBANO
popular	+	+	—	+	+
artístico	—	+	+	+	+

[11] La dimensión (I) se refiere al tipo de medio de trasmisión músico-cultural, o sea, medio de aprendizaje intra-grupos de músicos, variando según el par oral-escrito. Nótese que, como se verá más adelante, distinguimos medio de trasmisión (intra-grupal) del medio de difusión (o divulgación) ex grupal; (II) se refiere al hecho de que la producción musical se defina o no como medio de subsistencia del músico, pudiendo entonces variar según el par profesional-no profesional; (III) se relaciona con el hecho de la complejidad o no del sistema del cual el músico es portador especialista; varía en la oposición sofisticado-no sofisticado; (IV) explícase en la oposición autorato-anonimato, refiriéndose a la vigencia o no de una relación necesaria entre el músico y la composición, relación definible a nivel de idiolecto; finalmente, la dimensión de contraste (V) se refiere a la variación urbano-rural-tribal.

De acuerdo con este cuadro, las músicas popular y artística coinciden desde el punto de vista de las dimensiones II, IV, V, divergiendo (oponiéndose "simétricamente") en cuanto a las dimensiones I y III. Con relación a la dimensión V, está bien claro que ambos idiomas son propios del medio urbano. Desde los puntos de vista de IV y II también, pues ambos tipos de idiomas están basados, primero, en profesionales, o sea, especialistas que subsisten a través, principalmente, de su actividad musical; segundo, en el autorato, esto es, en el concurso de especialistas que mantienen con la producción musical una relación necesaria, relación ésta diferente de la que, por ejemplo, mantiene la samba-de-roda con sus cantantes-bailadores.[22] Estas son las dimensiones que, analizadas, comprueban la semejanza entre los dos tipos. Examinemos ahora las otras, las que efectivamente producen un contraste. Con relación a I, ambos tipos se oponen, no disponiendo la música popular de notación musical, mientras que la artística sí.[23] Por otro lado, entre ambos tipos hay una semejanza que debe señalarse de inmediato en este contexto, de forma que no se produzca confusión alguna. Esa semejanza se manifiesta no desde el punto de vista del medio de la trasmisión, o sea, dimensión I, pero sí en cuanto al medio de difusión de la música en la sociedad. Observemos que trasmisión se refiere aquí al

[22] Sobre la samba-de-roda, género musical folklórico brasileño de formación básicamente afro, véase Carneiro (1961).

[23] El tipo que aquí estamos conceptuando como músico popular es, por lo general, analfabeto o semianalfabeto desde el punto de vista lingüístico; en lo referente a la escritura musical, que así también lo caracteriza, su composición (así como también la artística nacional) deberá sufrir un proceso de documentación musical en términos de la notación occidental tradicional. Este tipo de documentación escrita, sin embargo, no afecta a su aprendizaje ni al consumo de su obra, teniendo ésta principalmente las siguientes funciones, todas ellas puestas en práctica en cuanto a la intervención del sistema jurídico dominante en su ya referida obra: a] promover el contacto del músico (de su composición) con el sistema de control y legitimación políticos, o sea, con la censura; b] servir de apoyo documental en el sentido de la recaudación de derechos autorales por instituciones especializadas; c] cumplir esta misma última función en los casos de autoría, o sea, acusaciones de plagio. Nótese, pues, que este tipo de notación musical aparece en el sistema cuando el mismo necesita entrar en contacto político-jurídico con el sistema dominante. Además, obsérvese que quien procede a esa notación nunca es un miembro nato del sistema, sino por lo general un "musicista", o sea, un músico del idioma europeo. Por lo tanto, compruébase la cualidad oral de trasmisión de la música popular. Ya el músico artístico nacional (con el cual también ocurre el mismo tipo de vinculación con la notación europea tradicional) usa la notación musical propia (nótese que en ningún momento en este trabajo hacemos coincidir notación musical con la forma tradicional europea, siendo ésta, como es sabido, sólo una de las muchas posibles en términos trasculturales). La notación musical artística nacional —prescriptiva como la europea clásico-romántica y aún no completamente desarrollada como la europea "contemporánea"— aborda sobre todo los campos referentes a la duración, tiempo, armonía, arreglo y timbre. Menezes Bastos (Ms. 4), entre otras cosas, nos facilita una descripción detenida de este último sistema.

grupo profesional y a su forma de aprendizaje, en tanto que *difusión* queda fuera de ese grupo. El primer concepto se ubica en el plano de la producción y el segundo en el plano del consumo. Sin duda alguna, analizados los medios de difusión de las músicas popular y artística, son los mismos: los llamados medios de comunicación de masas: radio, discos, televisión, etc. Esto une a ambos tipos de idiomas desde el punto de vista de la distribución y circulación de la producción musical en la sociedad, sin tener mucho que ver, sin embargo, con el medio de trasmisión intragrupos, medio de trasmisión que propicia la trasferencia del capital musical de individuo a individuo a través del aprendizaje.[24]

Por último, abordemos la dimensión III referente a la sofisticación o no de la música. Conceptuada la música como sistema de lenguaje, puede ser vista como un código compuesto de elementos y relaciones entre elementos, código que es, por parte del nativo del sistema, objeto de teorización.[25] Pues bien, definimos la sofisticación o no del sistema en la medida directa de su complejidad, o sea, en términos de la riqueza cualitativa y cuantitativa de los elementos (conceptos) y relaciones entre elementos (reglas) que formulan el sistema. Comparados los idiomas popular y artístico brasileños desde este último punto de vista, se deduce la sofisticación del segundo y la no sofisticación del primero. Brevemente, en el primer caso (popular) se comprueba la vigencia de relativamente pocos elementos y reglas, todos ellos formulados de manera "simple", o sea, por vía de un pequeño número de variables. Así, por ejemplo, en el campo del "acompañamiento" o disciplina vertical de los sonidos, comprobamos la existencia de sólo unas pocas categorías de campos armónicos, o sea, "acordes". Por otro lado, todavía en este campo, los "acordes" se definen solamente en términos de terceras superpuestas. Esta "simplicidad" se reproduce en los otros parámetros musicales, haciendo que todo esto engendre un sistema altamente previsible y redundante. En el caso de la música artística comprobamos, por el contrario, la vigencia de una alta complejidad de elementos y reglas, complejidad que viene a definir un sistema sumamente vigoroso en términos de información.[26]

El análisis de las músicas popular y artística brasileñas actuales desde el

[24] Un rasgo básico de la caracterización de la relación producción-consumo de la música de las llamadas sociedades complejas, sobre todo en las de tipo urbano (y esto nos hace recordar la caracterización de la producción-consumo no musicales de las sociedades de "castas" y también de las "totémicas"), es la no coincidencia entre grupo productor y consumidor. En definitiva, es esa no coincidencia la que nos hace acuñar aquí, diferentemente, trasmisión y difusión (o divulgación).

[25] Usamos aquí el término teoría en el sentido que le ha prestado la Ethnoscience (véase Sturtevant, 1964, para un *survey*), o sea brevemente: sistema de clasificaciones.

[26] Estas observaciones se basan, específicamente, en el análisis intensivo y extensivo que estamos preparando sobre el tema general del idioma musical brasileño en Menezes Bastos (Ms. 4). Desafortunadamente, sería imposible describir todo aquí en apoyo de nuestras afirmaciones.

punto de vista de esta matriz a la que, evidentemente, no falta una coloración evolucionista, nos determina palpablemente el sistema música urbana como un continuo popular-artístico de infinitos puntos de gradación. La movilidad sociocultural sería el mecanismo que daría cuenta de este proceso, informado básicamente por la obtención de la escritura. Optamos aquí por estudiar los extremos del continuo, constituidos respectivamente por la música suburbana y por la "línea evolutiva de la música popular brasileña". Este esquema evolutivo, no obstante no ser evaluativo, tendría su punto de entrada en las músicas de las clases bajas, del proletariado "no especializado", saliendo en la música de sectores de las clases dominantes, normalmente llamadas de élites intelectuales y culturales. Nótese que el hecho de que la música suburbana esté ligada a la llamada "culture of poverty" no implica que veamos esta música como la expresión de una pretendida "poverty of culture", no teniendo nuestro esquema evolutivo implicaciones de ese tipo, mucho menos en el ámbito estético. Nuestra opción de estudiar los extremos del continuo se explica básicamente por el hecho de que ambos se muestren en nítida oposición, lo que tiene el mayor interés sociológico en el cuadro brasileño actual: cambio-conservación.

Por último, obsérvese que lo que aquí vamos a estudiar se revela con mayor fuerza en el binomio Río de Janeiro - São Paulo, precisamente el centro de mayor expresión del proceso urbano brasileño.

3. DESARROLLO

Llegamos propiamente a la parte analítico-operacional de nuestro trabajo. Establecidos los conceptos básicos a emplear y la naturaleza y estructura de la red en que se van a manifestar las relaciones sociales de producción, llegamos ahora al punto de aplicación del modelo.

El medio de divulgación por excelencia de la música urbana es el *disco*, estando basada actualmente en su existencia toda la difusión musical. Este medio de difusión tiene, entre otras cosas, la propiedad de poner en contacto al músico con el oyente apenas en términos de la composición musical. Es el medio de consumo intensivo, de consumo del aficionado, de aquel que, en última instancia, paga para oír. Nótese que el disco sufre diversas formas de utilización, desde el tocadiscos hasta la televisión, pasando por la radiofonía. Téngase en cuenta la cada vez mayor penetración de la cinta magnetofónica, medio sustituto del disco.

Otros medios de divulgación, generalmente *a posteriori* del disco y ligados a él por razones de mercado, tratan de integrar el contacto del músico con el oyente, inclusive en términos físicos. Ellos son el show vivo y el show (o la simple presentación) televisado. Si el show vivo tiene, por una parte, la capacidad de

reducir en sí la amplitud del consumo, por otra parte, e interdependientemente con esta reducción, tiene la propiedad de consolidar la relación de la manera más próxima posible, convirtiéndose así, inclusive, en un excepcional factor de venta del disco.[17] En cambio, el show de televisión, a la vez que aumenta grandemente la amplitud del contacto, hace que ese contacto sea algo superficial y sin finalidad en sí mismo, funcionando más como anuncio en especie.

Además de estos medios principales, el cine es otro que, no obstante, no ha alcanzado en Brasil —en lo que a música urbana se refiere— la alta función divulgativa que posiblemente haya logrado en otros países. De esta forma, el cine puede ser considerado, en este contexto, como un medio facultativo o auxiliar, usado solamente por "super-stars" consumados.[18]

Así, la relación vigente entre los tres principales tipos de miembros de nuestra macroestructura (ver atrás, figura 1), esto es, músicos, músico-industriales y oyentes, además de estar limitada casi a cada paso por la intervención de la policía (censura), es una relación de mutuo acuerdo. Por lo general el músico (compositor, cantante o ambos) tiene con el establecimiento músico-industrial (empresa grabadora) un contrato de producción, con exclusividad o no, que limita la presentación de sus composiciones en la medida en que la empresa está condicionada al acontecer comercial, el que a su vez depende de la capacidad de consumo del oyente. De esta forma se establece una red de relaciones en la que cada miembro procura actuar en el terreno de la aceptación recíproca. Esta aceptación recíproca, explicable por la alternativa conservación-mutación, no se caracteriza solamente en términos espontáneos y, como podría suponerse, altamente "democráticos". No: el contrato se efectúa por lo general a través de las formas más diversas de presión y represión, parcializándose la propaganda a favor de la empresa. Esta propaganda tiene sus instrumentos específicos en el disc-jockey y en los llamados críticos musicales. El disc-jockey es ese burócrata

[17] Últimamente algunos compositores del campo artístico —sobre todo Gilberto Gil— vienen tratando de dar al show vivo una realidad un tanto diferente, que procuran generalizar para toda su obra. Contrariamente a la estructura de jerarquización —que comprobaremos más adelante—, que coloca a los instrumentistas (no solistas) como meros reproductores y coadyuvantes respectivamente de las ideas del compositor (y arreglista) y de la presentación del cantante, este compositor viene especialmente trasformando sus shows vivos en verdaderas elaboraciones colectivas que, inclusive, amenazan la posición canónica del canto-texto literario en su música. Así, en el registro artístico al menos, es de esperarse que el show venga cada vez más al frente del disco (para fijar la posición de Gilberto Gil, véase Moura, 1975).

[18] Como es el caso de Waldick Soriano y Roberto Carlos, a nivel popular el primero y ambiguo el segundo, siendo evidenciada esta ambigüedad en la medida en que se expresa en los dos niveles —posiblemente haciendo uso de las sofisticadas técnicas del marketing musical—, alcanzando así prácticamente a toda la población urbana. Nótese que en estos dos casos el cine será un medio auxiliar de difusión, constituyendo el disco el centro del sistema.

que, a fuerza de repetir intensivamente determinadas piezas musicales (en radio y televisión), hace que sea casi compulsiva la compra de los discos correspondientes. Y lo que efectivamente hace el crítico musical es favorecer o no a tal o cual música, condicionando así su consumo por parte de los oyentes que se guían por sus opiniones.

Es en el examen detallado de las conveniencias, por medio de presiones y represiones vigentes en la relación dentro de esta red, como inclusive la distinción música popular-música artística se va a hacer altamente patente, caracterizándose el músico popular (y su oyente) por el alto grado de persistencia músico-formal y el músico artístico (y su oyente) teniendo la característica de aceptación de la mutación, trasformada esa mutación en valor. Ese tipo de distinción se rebate, inclusive, en otro plano: el músico popular procura mostrarse simétricamente, o sea, como miembro del conjunto que le consume la obra, usando la "imagen modelo" de este conjunto; en cambio, el músico artístico se presenta, asimétricamente, como una especie de líder o apóstol de su público consumidor al que dirige sus orientaciones, constituyendo el propio músico la "imagen modelo" de ese público.

Pasemos ahora al estudio detallado del sistema global de relaciones, basándonos para ello en la pormenorización (a nivel apenas suficiente y necesario, no obstante) de la red correspondiente. Nótese que esta red abordará fundamentalmente el caso del disco, haciéndose en forma complementaria las observaciones sobre los otros medios de difusión (o divulgación). Estableceremos aquí un solo tipo de red, evidenciándose las diversificaciones de la misma en lo que respecta a la oposición popular-artístico, cuando existan, también de manera complementaria.

La estructura presentada en la página 121 (figura 2) se subdivide básicamente en dos macrosegmentos (A y B), cada uno de ellos correspondiente a una de las dos macroacciones sociales complementarias que completan el sistema *música urbana*.[20] Obsérvese que la acción A (producción) se refiere en general a los productores de la música (disco), en tanto B se refiere a los consumidores o sea, a los oyentes. A su vez, A se subdivide en dos subacciones (I y II): I se refiere a la producción artesanal "primaria" (composición), mientras que II se refiere a su procesamiento secundario en términos músico-político-industrial-comerciales. En lo que aún se refiere a A, nuestro esquema se compone de una serie de segmentos de acciones sociales de mayor o menor amplitud, clasificables desde el punto de vista de los modos de producción. Así, tenemos en A cuatro tipos básicos de acción social: musicales (a, a', d, e, f), políticas (c), comercia-

[20] Usamos aquí acción social en el sentido de conjunto de operaciones desarrolladas para la implementación de un objetivo dado socialmente reconocido. En lo tocante a la música urbana, hay dos acciones sociales complementarias que la formulan, siempre en términos del disco: A: producción (y venta) del disco; B: oír música. Nótese que es en el campo de las acciones sociales donde se efectúan las relaciones de identidad.

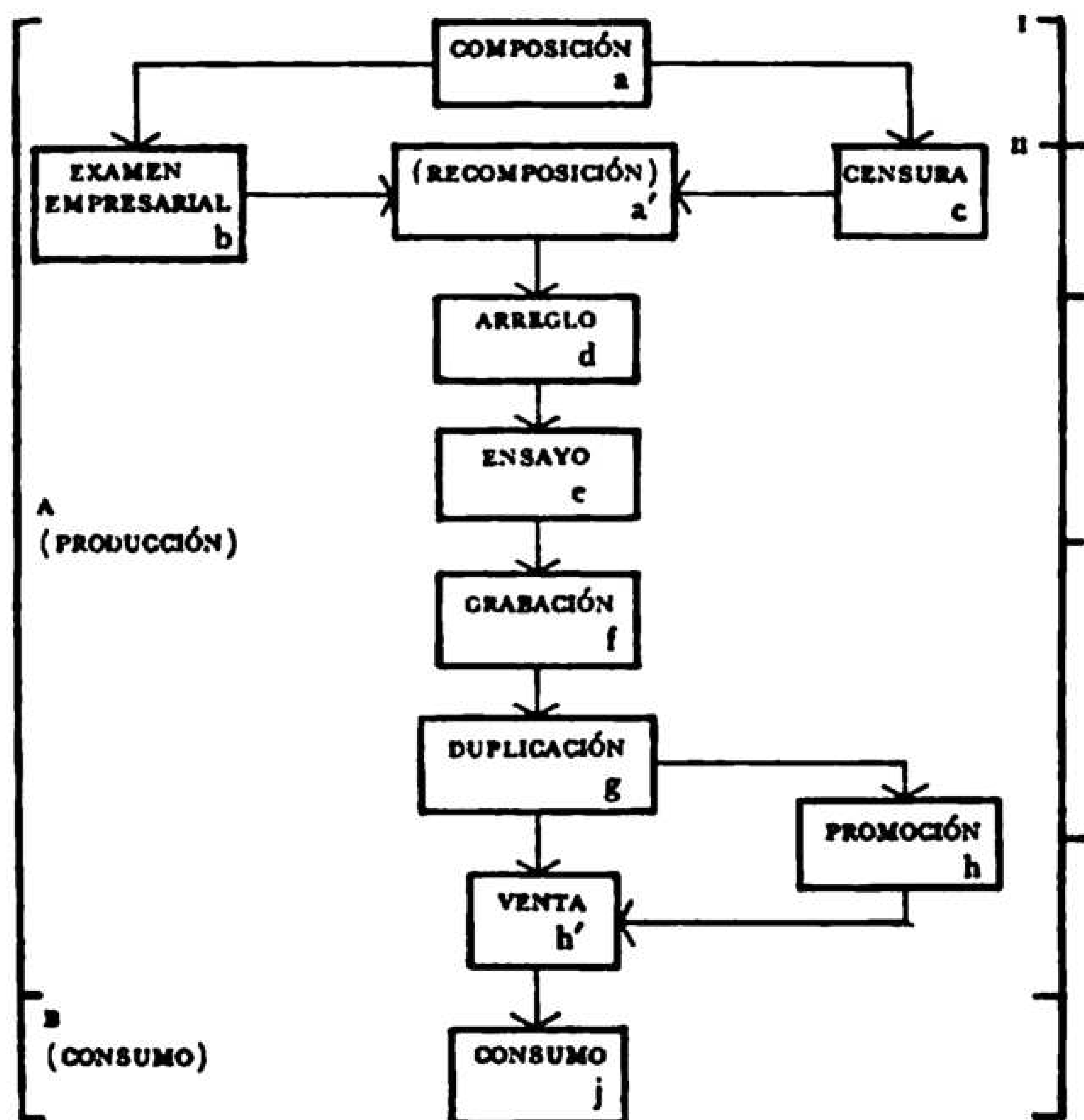


FIG. 2

les (b, h, h') y técnico-electrónicas (f, g). Las acciones sociales en B (consumo, j en la figura 2), complementarias como ya sabemos de las de A, se refieren al objetivo social de *oír música*, pudiendo clasificarse desde diversos puntos de vista, uno de ellos el que fundamentalmente nos interesa aquí: el del refuerzo de la clasificación social en términos de la estructura de clases. No obstante, esto lo veremos sólo más adelante.

Abarcando nuestro esquema tanto la producción como el consumo musicales y colocando al músico de formas diferentes en cada una de esas fases, aunque de manera complementaria, dividiremos el planteamiento de la situación general del músico en dos partes, correspondientes exactamente a A y B. De esta forma

la situación general será evidenciada aquí tanto desde el punto de vista de la inclusión del músico en el esquema de producción, como desde otro punto de vista: del consumo de su obra. Nótese que esta parcialización, sin atentar contra la complementación básica que exige la conjunción A-B, se hace con la certeza de que, efectivamente, el músico tendrá dos situaciones componentes en el sistema música urbana: la primera situación será definida en términos de las relaciones de producción en las que participa el músico (relaciones de trabajo, estructurales); la segunda se evidenciará en términos de las relaciones de codificación social efectuadas en el contacto a distancia músico-oyente (relaciones categóricas). Las situaciones "estructural" y "categórica", complementándose, serán las que aquí definan la ya referida situación general.

Relacionemos ahora las identidades sociales que operan en A, surgiendo así las relaciones de identidad y de estatus de la misma; ellas son las siguientes, detalladas de acuerdo con la figura 2 (obsérvese que no detallaremos aquí las identidades tipo 6 y 8 por no considerarlo de importancia para la comprensión de la red, desde el punto de vista de la situación del músico; nótese también, una vez más, que sólo estudiaremos B después de haber estudiado A):

a, a'. Compositor (1); sustituible por empresario (1');

b. capitalista (2) sustituible por su burócrata (2');

c. censor (3);

d. arreglista (4);

e. ejecutantes (5), incluyendo: director (5.1), cantante-vocalista (5.2), cantante-solista (5.2s) —sustituible por empresario (5.2s')—, instrumentista-acompañante (5.3) e instrumentista-solista (5.3s) —sustituible por empresario (5.3s');[30]

[30] La taxonomía (no completa) abajo es viable ("émica") en términos de la subcultura brasileña urbana actual responsable de la producción musical; su rasgo distintivo es el tipo de acción social musical desarrollada por cada categoría en la producción (musical) de la música:

<table>
<tr><td colspan="7">MÚSICO 0</td></tr>
<tr><td rowspan="3">1
COMPO-SITOR</td><td rowspan="3">4
ARRE-GLISTA</td><td colspan="5">EJECUTANTE 5</td></tr>
<tr><td rowspan="2">5.1
DIREC-TOR</td><td colspan="2">/5.2/
CANTANTE</td><td colspan="2">/5.3/
INSTRUMENTISTA</td></tr>
<tr><td>5.2
VOCA-LISTA</td><td>5.2s
CANTANTE (SOLISTA)</td><td>5.3
MÚSICA DE CONJUNTO)</td><td>5.3s
INSTRUMENTISTA (SOLISTA)</td></tr>
</table>

Nótese que las categorías generales "cantante" (/5.2/) e "instrumentista" (/5.3/) pueden ser "solistas" (s) o no, siendo denominadas, cuando no son solistas, respectivamente

f. 5 más el personal de grabación (6);
g. 6;
h. disc-jockey (7);
h'. personal de ventas (8).

En esta relación puede observarse que 7 (disc-jockey) es normalmente un funcionario (asalariado) de radio o televisión que tiene compromisos comerciales (raramente jurídicamente establecidos, no obstante) con el capitalista de la grabadora y/o con el músico (compositor, cantante-solista, instrumentista-solista). Además de esto, recuérdese que normalmente 1 y 2, o con exclusividad o no, hacen potestativo el segmento b de la figura 2. Por lo general esos contratos son secretos y, como puede suponerse, especifican los porcentajes de ganancias del músico y de la grabadora, en lo que respecta a la producción musical. También es importante tomar nota de que la grabadora será siempre, aquí en Brasil, una subsidiaria nacional de empresas extranjeras o internacionales, caracterizando esto al sistema música urbana en Brasil, como cualquier otro sistema industrial de un país subdesarrollado. También es evidente que el comienzo del proceso de la producción musical puede ser iniciado a nombre de las personas de 1, 5.2s o 5.3s, o en el de una sola persona que acumule todas esas identidades, cosa común en el caso del idioma artístico, pero poco frecuente en términos de música popular. Nótese también que la persona de 5.3s tiene escasa importancia, al no tener la música instrumental un gran desarrollo en el sistema. Obsérvese además que 4, 5.1 (cuando no 1), 5.2 y 5.3 son "francotiradores" en el sentido de que no mantienen compromiso solamente con una grabadora o músico, siendo vendido su trabajo como "servicios prestados" no fijos, a diversos establecimientos industriales y músicos. Finalmente, se pone de manifiesto que 1, además de las ganancias obtenidas en la red de producción propiamente

"vocalista" (5.2) y "músico" (5.3). De igual forma nótese que el término "músico" trabaja en dos niveles de contraste (0 y 5.3). Aun como instrumentista, hay que registrar el hecho de que, por lo general, todo 1 o 5.2s se acompaña con un instrumento, generalmente guitarra, sin que por eso constituya categoría de instrumentista, sino la complementación casi obligatoria de 1 o 5.2. Registraremos esa complementación con la cifra 5.3. Como ya brevemente dijimos, obsérvese que la taxonomía, desde el punto de vista del oyente, prácticamente se reduce a 5.2s en términos digamos valorativos, poniendo las otras categorías entre paréntesis, aunque culturalmente vigentes, no obstante. Para este tipo de oyente (popular) los especialistas 1, 5.2 y 5.3 no son puestos de relieve, siendo prescindibles 5.1 y 4. Este oyente, aun de música popular, identifica la persona social músico de éxito generalmente en términos de un 5.2s (+ 5.3) que puede o no también ser 1. Ya para el oyente de la música artística, las distinciones entre todas las categorías tienen vigencia relevante. Para él, el gran músico es un 1 que acumula 5.2s, 5.3s y 4 (y también 5.3). Para la noción de taxonomía (brevemente: patrón clasificador caracterizado por inclusión vertical y contraste horizontal) véase Tyler, ed. (1969: *passim*).

dicha (ganancias garantizadas, por lo general, en el contrato), absorbe también los recursos referentes a los derechos autorales. Nótese, sin embargo, que esos recursos (recaudados por asociaciones creadas especialmente para ello) han sido uno de los motivos de mayor conflicto músico-sistema, ya que esas instituciones, según alegan los músicos, están dominadas por la corrupción y la incompetencia, quedando imposibilitados los compositores de percibir ese valor adicional. Esos conflictos de orden jurídico-económico son los que propician la formación de los músicos en grupos, trascendiendo así la pura realidad cultural categórica. Sobre este tema de la formación de grupos trataremos más adelante.

Es interesante tomar nota de que la identidad social de la cual queremos evidenciar la situación "estructural" (músico) incluye, por lo menos, los subtipos 1, 4 y 5 (admitiendo 5, a su vez, una gran subdivisión), subtipos éstos ubicados en diferentes puntos de nuestra red y por lo tanto cumpliendo diversos cometidos; esto evidencia ya, por sí solo, la hipótesis de que la situación del músico es un patrón general, habiendo en efecto, eso sí, situaciones asimétricas en los diversos subtipos de músicos, las que fundamentalmente dependen de la posición productiva de cada uno de dichos subtipos. Esas posiciones serían determinadas, básicamente, por la apropiación o no del capital musical primario o por los modos y relaciones de producción.

Las relaciones de identidad de las cuales participan 1, 5.2s o 5.3s, cuando ocurren en acciones sociales de naturaleza política o comercial, son desempeñadas generalmente por un delegado llamado empresario (1, 5.2s y 5.3s respectivamente), quien sistemáticamente realiza esa labor, a sueldo de la identidad delegadora. De la misma forma, 2 (que al ser las grabadoras instituciones subsidiarias de empresas extranjeras o internacionales son delegados de esas empresas) puede utilizar este mecanismo, aconteciendo por lo general en todas las relaciones en las que interviene. Su delegado será, por lo tanto, un empleado de la grabadora, generalmente un gerente comercial o algo similar (2′). De cualquier forma, sean o no las relaciones de estas identidades (1, 5.2s, 5.3s y 2) realizadas por medio de la delegación (delegación de identidad), el sistema reconoce como prevalecientes las actuaciones de los delegantes.

Antes de pasar al estudio de las relaciones de identidad y de estatus, hagamos un rápido inventario de las posibilidades de acumulación de identidades sociales musicales, la que evidenciará las personas musicales del sistema. Nótese que este inventario, basado en la taxonomía de la nota 30 (véase), apenas considera el segmento A de la red. Reproducimos en la página siguiente la taxonomía de los músicos, figura 3.

De inicio cabe destacar que 4 y 5.1 son categorías de especialistas musicales de exclusiva formación artística, estando en este sentido la producción popular siempre dependiente de la artística. En el campo del idioma popular las identidades sociales base son 1, 5.2s, 5.3 y 5.3s, siendo 5.3 no una categoría como ya

dijimos, sino como una simple complementación de 1 y 5.2s. En otras palabras: en términos de la producción popular, las identidades relevantes son el compositor, el cantante-solista (que generalmente se acompaña —5.3— con guitarra) y, en un plano inferior, el instrumentista-solista. Aquí 4 y 5.1 son incorporados en el estrato artístico o innecesarios como especialistas. Las personas aquí concurrentes en el nivel popular son todas aquellas representadas por los intercambios de dos y tres elementos del subconjunto constituido por 1, 5.2s, 5.3 y 5.3s. En lo referente al idioma artístico todas las categorías de la taxonomía de la siguiente página son categorías-base, ocurriendo aquí también la casi total obligatoriedad de la acumulación tipo 5.3 por parte de todos los miembros del subsistema. Las personas aquí, similarmente a lo ocurrido en el ámbito popular, son todas resultantes de los intercambios de dos, tres, cuatro y cinco elementos del conjunto total.

<table>
<tr><td colspan="7">MÚSICO 0</td></tr>
<tr><td rowspan="3">1
COMPOSITOR</td><td rowspan="3">4
ARREGLISTA</td><td colspan="5">EJECUTANTE 5</td></tr>
<tr><td rowspan="2">5.1
DIRECTOR</td><td colspan="2">/5.2/
CANTANTE</td><td colspan="2">/5.3/
INSTRUMENTISTA</td></tr>
<tr><td>5.2
VOCALISTA</td><td>5.2s
CANTANTE (SOLISTA)</td><td>5.3
MÚSICA DE CONJUNTO)</td><td>5.3s
INSTRUMENTISTA (SOLISTA)</td></tr>
</table>

FIG. 3

Obsérvese que la estructura escalonada de prestigio en el dominio *músico*, popular o artístico, todavía en términos de A, está directamente vinculada a la posibilidad de acumulación del mayor número posible de identidades y/o, en caso de la no acumulación, de la mayor eficiencia posible en la labor especializada. Aunque las acciones sociales, desde un punto de vista sincrónico, casi siempre reducen la persona a la identidad unitaria en términos musicales, es importante observar el hecho de que el cúmulo diacrónico de identidades diferentes puede representar para algunos ventajas desde el punto de vista de su estatus (derechos), o sea, desde el punto de vista del aumento de su subconjunto de derechos.

Y pasemos ahora a estudiar las relaciones de identidad que, siendo inmediatamente posibles, o sea, gramaticales dentro del segmento A, tengan por lo menos como uno de sus miembros cualquiera de los tipos de músico ("0"

en la taxonomía de la figura 3), no teniendo mayor importancia para este trabajo las relaciones que no se caractericen así.

En el subsistema A ocurren cuatro tipos fundamentales de identidad social: músicos (0), empresarios de músicos (0′), no músicos (x0) y empresarios de no músicos [(x0)′]. Dados esos cuatro tipos de identidad social, las relaciones sociales posibles dentro del subsistema son: músico-músico (0—0),* empresario de músico-empresario de músico (0′—0′), músico-empresario de músico (0—0′), músico-no músico (0—x0), músico-empresario de no músico [0—(x0)′], empresario de músico-no músico (0′—x0) y empresario de músico-empresario de no músico [0′—(x0)′]. No obstante, considerando que las relaciones de identidad de las cuales participa cualquier tipo de empresario son formalmente identificables con sus respectivas "relaciones primitivas", podemos reducir estos siete tipos de relación tan sólo a los dos siguientes: 0—0 y 0—x0.

Estudiemos primero las relaciones tipo 0—x0. Digamos de inicio que, de los x0, 7 no es inmediatamente combinante con cualquiera de los 0, produciéndose su relación con el sistema a través de 2. Obsérvese que aunque la relación 1—7 pueda establecerse (o 5.2s—7 o 5.3s—7) esto no es muy común, lo que nos da la base para eliminarla. Así tendremos como relaciones tipo 0—x0 las combinaciones inmediatamente gramaticales entre, por un lado, todos los tipos de 0 y, por otro lado, todos los tipos de x0, a excepción de 7. Veamos (matriz M):

0 —	x0
1	
4(—3)	
5.1(—3)	
5.2(—3)	2
5.2s	3
5.3(—3)	6
5.3s	

M

* El signo (—) colocado entre dos tipos de identidad social, como se ve en las matrices, indica relación de identidad; el signo (=) se refiere a la relación de estatus. Cuando el signo (—) esté en las matrices que siguen entre paréntesis y antes de una identidad, indica que la categoría anterior a los paréntesis no es combinante con las que están dentro de ellos, debido a motivos propiamente gramaticales o a la intención de eliminar de una matriz relaciones redundantes, o sea, que ya constan en otras matrices. En la matriz m3′ —más adelante— el signo de relación de estatus (=) colocado en todas las líneas de la matriz indica que las combinaciones por él ligadas sólo son posibles dentro de la matriz. Nótese que la gramática puesta aquí en funcionamiento será siempre la que esté directamente vinculada al planteamiento de la situación del músico.

Esta matriz M producirá diecisiete combinaciones (relaciones de identidad), clasificables en dos tipos fundamentales; el primer tipo agrupa 1, 5.2s y 5.3s con los tres tipos de x0, reuniendo el segundo a 4, 5.1, 5.2 y 5.3 con los x0 2 y 6. Nótese que el primer tipo enfatiza los tres tipos de músicos en nombre de los cuales se centraliza la producción, exactamente los únicos tipos de músicos que combinan con 3. Por otro lado, el segundo tipo está definido por la presencia de los tipos de músicos comprometidos con la ejecución de la producción primaria. Por tanto, tenemos aquí dos tipos de relación de identidad: una definida por la presencia de "creadores" musicales y la otra por la de los "ejecutantes".

Desde el punto de vista de la oposición popular-artístico la matriz M y sus relaciones de identidad se van a diversificar. Inicialmente, en términos de música popular, nótese que es la identidad 5.2s la que va a dominar la columna de los 0, trasformando las relaciones de 1 y 5.3 con cualquier x0 en relaciones altamente dependientes de su identidad social. Además, recuérdese que 4 y 5.1 son especialistas obtenibles solamente en el estrato musical artístico. Agreguemos que 5.2 y 5.3, una vez más desde el punto de vista del idioma popular, tiene muy pocas relaciones directas con 2, funcionando 5.2s casi como su representante.

Obsérvese que las relaciones 0—x0 son muy importantes a los efectos del presente estudio, esto porque la situación del músico (como grupo o categoría), concepto comprometido con la asimetría, se revelará sobre todo en lo relacionado con los no músicos (como su no grupo o no categoría).

Estudiemos ahora las relaciones 0—0, para lo cual haremos de inicio la matriz M':

0 (X)	0 (Y)
1	1
4	4
5.1	5.1
5.2	5.2
5.2s	5.2s
5.3	5.3
5.3s	5.3s

M'

De un total "posible" de 49 relaciones de identidad, podemos, ya de inicio, saltar a 28, bastándonos para ello eliminar las 21 relaciones del orden y-x (o x-y, exclusivamente) que sean simplemente retrogresiones de relaciones en el orden x-y (o y-x, correspondientemente), por ejemplo, de 1-4 y 4-1 eliminamos una de las dos (obsérvese que la naturaleza combinatoria de una relación de identidad es la de la combinación y no la del arreglo). Nótese que las relaciones compuestas por identidades iguales, o sea, 1-1, 4-4, etc., aparentemente eliminables

por ser —a excepción de 5.2-5.2 y 5.3-5.3— de ocurrencia sincrónica poco común, son también importantes para los objetivos del trabajo, exactamente desde el punto de vista de su ocurrencia casi solamente diacrónica. Esa importancia se va a revelar en la medida en que son relevantes al concepto de situación, comprometido también con la simetría, las relaciones del músico desde los puntos de vista de intra-grupo y categoría. Si las relaciones tipo músico-no músico apuntan a la situación del músico en cuanto a grupo y categoría en el contacto con otros grupos y categorías, las de tipo músico-músico van a evidenciar esta situación desde el punto de vista de menor o mayor corporatividad del grupo o del mayor o menor grado de dispersión interior de la categoría.

Similarmente a lo que ocurre con M, M' también se diversificará en lo referente a la oposición popular/artístico, dependiendo esa diversificación de los mismos hechos ya apuntados en M. Bien, ya establecidas las identidades, personas y relaciones sociales importantes que operan la red en lo tocante a A, pasemos ahora al estudio de los estatus y papeles allí revelados.

Inicialmente, establezcamos las dimensiones del estatus. Innegablemente, la dimensión que va a dominar todo A es de orden económico, explicada en términos de dinero a pagar o recibir correspondiente a la fuerza de trabajo (y capital) captada o gastada. Esa dimensión económica tiene su lugar más apropiado en el punto de apoyo principal de la red; aquí la representaremos con i. Una segunda dimensión (ii), revelada más explícitamente en el contacto producción primaria-censura, es de orden político, y se evidencia en las relaciones de conveniencias conservación-cambio que tendrán lugar a través de este contacto. La tercera dimensión (iii), directamente vinculada a la primera, es de matriz comercial, expresándose en términos de derechos y deberes condicionados al menor o mayor "éxito" comercial, perspectivo y prospectivo, de los productores musicales. Estas tres dimensiones establecen el campo político-económico de los estatus y papeles involucrados aquí. El campo propiamente social de estos papeles y estatus se revelará a través de las dimensiones (iv) y (v). La dimensión (iv) se refiere a la deferencia, o sea, al respeto, expresado en el binomio aproximación/evitación. La (v), a su vez, se referirá a la solidaridad, explicándose en la oposición corporativismo-no corporativismo. Está claro, pues, que las tres primeras dimensiones van a tender a estructurar las relaciones, mientras que las dos últimas van a procurar hacerlas categóricas. Es en esta confluencia entre las identificaciones estructurales y categóricas donde se desarrollarán las relaciones.

Y ahora pasemos a estudiar en forma resumida las relaciones y compuestos de estatus aquí vigentes para luego llegarnos en seguida a los papeles desempeñados en A. Las relaciones de identidad tipo 0-x0 (conforme a la matriz M) darán lugar aquí a los siguientes dos tipos básicos de agrupamientos con relación a relaciones y compuestos de estatus (nótese que aquí las matrices se refieren simultáneamente a todas las dimensiones):

0	x0	
4 5.1 - - - 5.2 5.3	2 ——— 6	m1

0	x0	
1 - - - 5.2s - - - 5.3s	2 ——— 3 ——— 6	m2

En los agrupamientos del primer tipo pueden verse dos subtipos, correspondiendo cada uno de ellos al hecho de que los 0 se relacionan con 2 o con 6. Los del segundo tipo (expresados en m2) se clasificarán en tres subtipos, que corresponden a la combinación de los 0 con 2, con 3 o con 6.

En m1 las relaciones y compuestos de estatus tipo 0-2 se caracterizan, desde el punto de vista de los deberes (y derechos correspondientes), de la siguiente forma, general y resumida:

dimensión		0	2
i	derecho	captar salario	captar fuerza de trabajo
	deber	gastar fuerza de trabajo	pagar salario
iii	derecho	tener competencia reconocida	exigir competencia ("éxito")
	deber	demostrar competencia	reconocer competencia
iv	derecho	"ser considerado"	"ser respetado"
	deber	"respetar"	"considerar"

Nótese que esas relaciones y compuestos de estatus, básicamente asimétricas en cuanto a empleado-patrono, tienen la tendencia a agrupar a 4 con 5.1 (elementos de formación exclusivamente artística), contraponiéndolos a 5.2 y 5.3. A 4 y 5.1 le corresponden los niveles más altos de ingresos monetarios y de prestigio, mientras que 5.3 y 5.2 forman lo que podría llamarse "la masa de la producción musical".

Examinadas ahora las relaciones y compuestos tipo 0—6 de m1, se deduce su reducción a las dimensiones iii, iv y v, 0 y 6 quedando igualados por el hecho básico de que ambos venden su fuerza de trabajo. Esta simetría de 0 y 6, sobre todo con relación a 2, se convierte, no obstante, en asimetría en cuanto se introduce el rasgo distintivo modos de producción.

En fin, las relaciones y compuestos que aparecen en m2 se caracterizan fun-

damentalmente en términos de la venta, de 0 a 2, de mercancía primaria, sea esa mercancía la composición, la interpretación o ambas. Los 0 de m2 son efectivamente las identidades que, directamente consumidas por el público y permitiendo así la confluencia A-B, tienen más prestigio en la red de relaciones. Es ese prestigio el que va a asegurar a 0 (en m2) el punto más alto del sistema en términos de ganancia monetaria. Siguiendo en m2, las relaciones 0==3 (y sus compuestos) van a cambiar de figura porque el poder se concentra casi exclusivamente en 3, volviéndose aquí todo altamente asimétrico a favor de 3. Estas últimas relaciones son actualmente parametradas en Brasil por rígidos dispositivos legales, de seguridad y moral principalmente. Nótese que los primeros dispositivos ("seguridad nacional") alcanzan sobre todo al nivel artístico, aplicándose los dispositivos "morales" más al idioma popular, aunque también al artístico.[31]

Continuando con m2, las relaciones y compuestos tipo 0==6 van a caracterizarse también por la reducción casi solamente a las dimensiones iii, iv y v, no habiendo en general, sin embargo, ningún tipo de mayor aproximación entre las dos categorías.

Llegamos ahora a la matriz M′, generadora de relaciones y compuestos tipo 0==0. Aquí existe también la tendencia a la formación de agrupamientos de relaciones y compuestos.

La matriz m1′ admite dos subtipos, constituyendo el primero de ellos las combinaciones de 1, 5.2s y 5.3s con 4 y 5.1, estando el segundo formado por las combinaciones de 1, 5.2s y 5.3s con 5.2 y 5.3. El primer tipo se definiría por ser la relación de las tres identidades de mayor prestigio en la red con el personal de elaboración musical de nivel secundario (arreglo y dirección), personal éste que, como ya se dijo, sólo es reclutable en el estrato musical artístico. La tendencia aquí sería la de una exacerbación de la dimensión iv, siendo 4 y 5.1 identidades sociales ("maestros") que debido a su gran "cultura" merecen gran

0	0
1	4
5.2s	5.1
	—
5.3s	5.2
	5.3

m1′

0	0
1	1(—1)
5.2s	5.2s(—1, —5.2s)
5.3s	5.3s(—1, —5.2s, —5.3s)

m2′

0	0
1	1
4	4
.5.1	5.1
5.2	5.2
5.2s	5.2s
5.3	5.3
5.3s	5.3s

m3′

0	0
4	
5.1(—5.1)	5.1
5.2(—5.1, —5.2)	5.2
	5.3

m4′

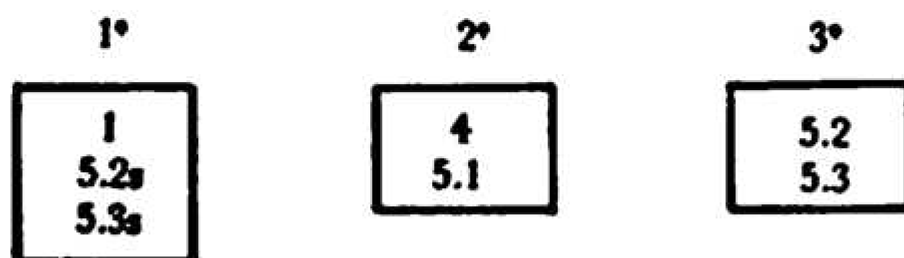
[31] La censura musical ejerce su poder en Brasil casi exclusivamente en el nivel del texto literario (letra). Nótese que, por motivos de orden eminentemente heurístico y empírico en general, no nos ha sido posible profundizar el tema de la censura en este trabajo.

respeto. El segundo tipo revelaría ya la asimetría del prestigio, pesando más hacia el lado de 1, 5.2s y 5.3s, siendo 5.2 y 5.3 considerados el personal musical de menor nivel de valor dentro de toda la red: simples ejecutantes.

Con relación a m2′ y m3′, la simetría va a dominar las relaciones y compuestos, indicando esto un alto grado de corporativismo. Finalmente, m4′ generaría las relaciones y compuestos de estatus de mayor concentración estructural, sobre todo en el par 5.2=5.3, revelándose especialmente así los compromisos de alta solidaridad.

Nótese que las dimensiones de estatus, cinco en total, pueden ocurrir en diversas formaciones que dependen exactamente de las relaciones y compuestos involucrados. Así, la dimensión ii (política) evidencia relaciones y compuestos de 1, 5.2s y 5.3s combinados con 3; la dimensión i, así como la iii, aparece en combinaciones de cualquier 0 con 2; las dimensiones iv y v ocurren en cualesquiera relaciones; y v va a ocurrir en relaciones y compuestos que involucren categorías de un solo grupo de modo de producción.

Ya consideradas rápidamente las relaciones y compuestos de estatus, cúmplenos ahora abordar los papeles ahí evidenciados por los distintos tipos de músicos. De inicio, anótese que también esos papeles van a tender a agruparse en los subconjuntos siguientes, puestos jerárquicamente en secuencia de prestigio decreciente:



Nótese que será a través de esta secuencia jerárquica de agrupamientos de identidades sociales que todo el sistema de producción musical (A) se revelará en cuanto a estructura y organización socio-político-económica, desde el punto de vista de las relaciones tipo 0-0 o 0-x0.

Por lo tanto, la situación del músico en A se definiría complejamente, en términos de tres tipos de situación diferentes, organizadas las tres en una escala de prestigio. Inicialmente tendríamos la figura de la "estrella", o responsable directo de la conjunción A-B. Al compositor, así como al cantante-solista (y, aunque menos, al instrumentista solista) correspondería un agregado total de derechos y deberes caracterizado, en todas las dimensiones a excepción de la política (censura), por un alto grado de prestigio que evidencia esas tres identidades no como asalariados sino como capitalistas de la primera fase de la producción musical. En el final de la escala estarían los ejecutantes, propiamente hablando, de la producción musical, los que se definen como la masa de fuerza de trabajo

musical del sistema (nótese que el término músico funciona, en la taxonomía de la figura 3, tanto con el sentido general de 0, como en el sentido particular de 5.3); a esos ejecutantes corresponderían derechos y deberes de ámbito más limitado y fijo, definibles sobre todo en términos de la relación patrono-empleado. Formando el segundo grado de la escala estarían el director y el arreglista ("maestros"), identidades de gran prestigio en lo que respecta al subsistema músicos, pero de poca trasparencia fuera de ahí. Nótese que esta escala está basada en la otra, más fundamental: "creación"-"elaboración"-"ejecución".

Obsérvese que esta situación estructural se diversifica en cuanto a la oposición popular/artístico, pasando 1 y 5.3s a segundo plano, en el campo de la música popular, con relación a 5.2s, siguiéndole 4 y 5.1, y conservando 5.2 y 5.3 su siempre posición final de prestigio.

Se observa, pues, que el sistema está altamente jerarquizado. Creemos que este principio jerarquizador, siempre presente, sea el responsable directo de la poca "corporatividad" de los músicos como un todo. La formación de agregados va a seguir los principios establecidos por el sistema clasificador de prestigio. Así, en vez de pensar en grupos de músicos, siempre debe pensarse aquí en grupos de 5.3 (que va a englobar 5.2), y grupos de 1, 5.2s y 5.3s (que engloban 4 y 5.1). Estos dos tipos de grupos son los que van a constituir la materia prima de los grupos efectivos, realizados estos últimos sobre todo en términos político-ideológicos y estéticos, observando siempre las barreras de clase impuestas por la oposición popular/artístico. Finalmente, obsérvese que la sindicalización de los músicos, como en general cualquier sindicalización en Brasil, está hoy en día completamente sometida a los dispositivos de seguridad nacional, alejando, por lo tanto, a los profesionales más representativos.

Pasamos ahora, por fin, a abordar las relaciones del músico con la sociedad urbana consumidora, o sea, con el oyente, lo que nos lleva al segmento B de nuestra red. Una vez más advertimos que el disco será aquí el medio de divulgación tomado como centro de nuestra atención, definiéndose las relaciones, por consiguiente, como relaciones a distancia. Nuestro interés aquí será también tratar de establecer la naturaleza y la estructura de la red, de suerte que podamos así evidenciar la situación que se procura.

Lo que el disco divulga son macrounidades de significación denominadas "músicas", compuestas por lo general, a nivel de síntesis semántica, por un texto literario ("letra") y una parte sonoromusical ("música"). La música instrumental, como ya dijimos brevemente, no tiene un gran desarrollo autónomo en el sistema, por lo que no la estudiaremos aquí como caso específico. En los casos de los *shows* se agrega a esta constitución letra+música una parte visual-presentación, cosa que tampoco estudiaremos para centrar la atención en el disco, punto capital del sistema.

Por tanto, la esencia semántica del razonamiento que va a verificar la relación

músico-oyente se establece, al mismo tiempo, a los niveles literario y musical, entendiéndose lo literario, en términos del oyente en general y del músico popular, como literatura oral. Sin adoptar aquí la posición mecanicista de abordar, también a nivel semántico, ese razonamiento como un resultado-suma, ni mucho menos querer trazar aquí la ideología expresa en la jerarquización semántica de la oposición denotación/connotación, ideología ésta que fácilmente haría "más importante" y "objetiva" (denotativa) a la letra, pasando a ver la música en un "segundo plano de significación", "subjetivo" (connotativo),[32] no queriendo adoptar esos modelos explicativamente pobres, nuestra opción será la de establecer aquí la naturaleza semántica de este razonamiento en términos de un complejo en el cual el texto literario actúa básicamente en la esfera cognoscitiva, colocándose la música más explícitamente en términos afectivos (y psico-motores) y por ende valorativos.[33] No se trata aquí, por lo tanto, de sumar ni de jerarquizar (rebatiendo semánticamente una realidad puramente semiológica) pretendidos componentes semánticos, sino tan sólo de abordar esta estructura en cuanto a campos de actuación semántica.

Estudios recientes han evidenciado como competencia básica de la cognoscibilidad, brevemente, el establecimiento de clasificaciones que, ligadas entre sí, van a constituir el universo referencial básico de una cultura.[34] Este universo se establece, primordialmente, bajo cobertura lingüística, aunque, según Berlin *et al.* (1968), nos enseña la posibilidad de que conceptos monoléxicamente no cubiertos sea viable, sin llegar a ser dominante. La vocación de la cognoscibilidad, por tanto, será siempre definicional, pudiendo sólo ser implementada lingüísticamente, sea o no monoléxicamente.

La postura claramente central del cantante-solista en esta estructura musical, más el silabeo *sine qua non* de su canto y además, por otro lado, la ideología eminentemente verbal de la censura son evidencias de que la colocación eminentemente cognoscitiva de la letra va a establecerla como el universo referencial básico del sistema.

En páginas anteriores hemos visto que el autorato es una de las caracterís-

[32] Sobre denotación/connotación véase el interesante examen retrospectivo de Gary-Prieur (1971).

[33] Como puede verse, nos estamos sirviendo aquí de la teoría de matriz psicoeducacional elaborada por Bloom y sus colaboradores (véase Bloom *et al.*, 1972). Brevemente, esta teoría clasifica el conocimiento humano en tres grandes dominios: cognoscitivo, afectivo y psicomotor. Estimamos que los campos por excelencia del conocimiento musical sean los dos últimos, en particular el segundo, lo que daría a la música, básicamente el estatus del lenguaje axiológico. Es evidente que no estamos olvidando aquí la elaboración cognoscitiva-lingüística que sufre la música en todas las culturas. Sobre este tema sumamente importante gira nuestra disertación de maestría (Menezes Bastos, Ms. 3).

[34] Véase Tyler, ed. (1969) y Spradley, ed. (1972) para una noción inicial de estos estudios en el campo de la antropología cognoscitiva (Ethnoscience).

ticas fundamentales de los idiomas urbanos, habiendo definido este autorato en términos de una relación necesaria entre la obra.(letra+música) y su productor, habiendo sido colocada dicha relación a nivel de *idioleto*. Nuestra interpretación de *idioleto* se acerca a la de Barthes (1971:24), que lo trascribe como "estilo", caracterizándose este "estilo" por una personalidad a la que no falta el uso de modelos tomados de una tradición colectiva.

Establecido cognoscitivamente el campo de actuación de la letra, evidenciada ésta a través de un estilo que no compromete a la también matriz colectiva, su estudio será, por tanto —nótese que siempre nos referimos aquí a nuestro objeto presente de trabajo—, el instrumento propio para evidenciar este universo cognoscitivo de referencia a través del cual se van a establecer las relaciones músico-oyente; obsérvese que esas relaciones constituirán los elementos que expliquen la situación del músico en lo que ahora se refiere a B.[33]

Ya hemos aclarado anteriormente la naturaleza sociocodificadora de las relaciones que se van a establecer en B. Por codificación social entendemos, brevemente, el proceso de trasmisión mutua de la estructura clasificadora de un dominio para otro dominio, determinado el primer dominio por su establecimiento a nivel simbólico (superestructural), estando el segundo caracterizado aquí en términos político-económicos (infraestructural). Este proceso clasificador (punto central de la obra "totémica" de Lévi-Strauss) es lo que hace surgir aquí el refuerzo simbólico de la clasificación proletariado-clases dominantes por la clasificación música popular-música artística. Este refuerzo se evidenciará en el mantenimiento de dicha relación de orden infraestructural en los planos de la estructura y del consumo musicales, confirmándose este consumo a nivel de representación ideológica. Nótese que esta codificación se caracteriza por ser recíproca, siendo ambos dominios codificados y codificantes al mismo tiempo (véase Taylor, 1972, para un examen de este proceso, del cual, no obstante, disentimos en parte).

El análisis detenido de las letras de las músicas popular y artística brasileñas nos muestra claramente una oposición entre los dos universos referenciales constituidos por ellas, oposición manifiesta desde la diversidad de los temas abordados hasta los diferentes tratamientos dados a esos temas, pasando por la diversificación de las formas de definición de las áreas de competencia de los mismos. Sería un trabajo sumamente útil una taxonomización de estos temas, pero inapropiado aquí por razones de espacio. Por esas mismas razones, hechas apenas las conclusiones generales, tampoco haremos aquí un análisis circunstanciado de las letras.

[33] En tanto que la letra definiría así el universo cognoscitivo (definicional) de referencia, lo que la música haría sería valorar dicho universo. Esa valoración se haría, básicamente, en términos de las ambiencias sonoras paralelas a la letra. Así pues, la música no referiría las cosas (descripción), sino las formas en que esas cosas se comportaran: bien o mal, triste o alegre, pausado o apresurado, etc. (prescripción).

Considerada aquí nuestra opción a estudiar los extremos en oposición del continuo música popular-música artística y también el objetivo eminentemente sociológico de este trabajo, el tema que nos interesará es el que podría llamarse representación de la situación del artista en la sociedad, evidenciada esta representación en términos de la descripción y prescripción de dicha situación, vista aquí con un sentido de "estado". Obsérvese que este tema es de los más constantes e importantes en los dos estratos musicales.

Un músico de éxito (popular) y un gran músico (artístico) alcanzan esas identidades sociales exactamente en la medida en que sus representaciones son las de sus públicos consumidores, lo que es igual a decir que estudiar la situación del músico en la red consumidora —situación que se refleja en la letra— equivale a tratar de la propia situación del oyente, pudiendo esto generalizarse para cualquier músico ("no de éxito" y "no grande"), pues la condición *sine qua non* de la existencia de la identidad músico (cualquiera) es que tenga demanda, que sea "de éxito" (o "grande") en cualquier conjunto de oyentes, por pequeño que sea.

El problema de que la letra pueda "falsificar" esta situación (el músico puede, con habilidad comercial, usar solamente el tema-situación consumible; el oyente puede evadirse de su situación, representándola en la del tema consumible) es también importante para la pretendida "realidad" de la situación. En otras palabras, lo que nos interesa aquí es la situación como representación ideológica, como construcción de lo nativo, siendo la situación "real" el objeto de esta representación. De un lado la descripción ("realidad", comprobación) y de otro la prescripción ("ideología", aspiración) es lo que nos hace posible establecer la situación.

Así, pues, la naturaleza de la red de relaciones en B es, eminentemente, de orden político-social, evidenciándose su estructura en términos binarios de emisión y recepción de mensajes, vinculándose esos dos niveles de comunicación a través de la retroalimentación. Básicamente, nótese que las relaciones músico-oyente son relaciones de identificación, pudiendo ser esa identificación estructural o categórica.[34]

La oposición popular/artístico se hace evidente sobre todo en B, basada como está a nivel infraestructural. Fundamentalmente el músico artístico, como miem-

[34] La letra de la música (claro que también la música de la música, pero esto en otro plano) identificaría a la música (y al oyente) con el operario, el burócrata, el "joven", etc. No obstante, esa identificación (categórica) lo que pretende es reflejar como un todo relaciones estructurales vigentes en la sociedad. Con relación al abordaje analítico de estas letras se tomó aquí, en general, la posición estructuralista de análisis del discurso, según se expresa esa posición en la obra, por ejemplo, de un Lévi-Strauss (véase 1964, 1966, 1968). Creemos que la música (con su letra) cumple —en las sociedades urbanas modernas— funciones semejantes a las de los mitos en las sociedades tribales.

bro que es de las llamadas élites intelectuales y culturales, actuará como medio de expresión de las insatisfacciones y aspiraciones de este subgrupo de las clases dominantes. Esta postura del músico artístico sufrirá, sin embargo, limitaciones por parte del poder político establecido y concentrado en otras fracciones de las clases dominantes —las fracciones militares. Estas limitaciones a la llamada "libertad de creación", que se efectúan explícitamente a nivel de censura, son las que van a cubrir al músico de este tipo de idioma con la imagen de la "marginalidad", la que, consustanciada en el valor de la mutación, es la misma "marginalidad" del grupo social que le consume la obra. La identidad social del músico artístico como ser moral y políticamente a favor del cambio es, al mismo tiempo, atribución por parte del *establishment* dominante y adquisición de este músico como representante del grupo que constituye su origen social. Nótese que esta atribución-adquisición de la identidad de "revolucionario" va a fundamentar, de un lado, el aspecto carismático, o sea, de apóstol o líder del músico artístico, y de otro lado, el aspecto "marginal" de ese músico según es visto por el estrato popular e igualmente por las fracciones dominantes.

En contraposición, actuando el músico popular no como apóstol, sino como una tentativa de imagen-modelo del grupo social del estrato propiamente popular (suburbano), conserva de este grupo la identificación con el valor de la permanencia, siendo este valor la expresión de la propia alienación de las clases populares ante el *status quo*. Esta identificación, fomentada por el poder establecido sobre todo en la medida en que la censura prácticamente no va a actuar sino en términos "morales", nos demuestra claramente que esta situación popular no solamente es permitida, sino que es altamente conveniente para las clases dominantes.

Así, la situación popular expresa en una de sus letras que nos sirviera de epígrafe:

"yo no soy *cachorro*, no
para vivir tan *humillado*
yo no soy *cachorro*, no
para vivir tan *despreciado*..."

letra ésta que, interpretada, significaría tentativamente:

"compruebo mi no humanidad ideal
aunque también compruebo mi no humanidad real
ídem
ídem..."

Sería, al mismo teimpo, la situación popular impuesta por las clases dominantes y, nihilísticamente, su propia comprobación, la que acepta debido a la actual impotencia de un cambio, aunque este cambio se coloque, como aspiración, en el plano ideal.

Las imágenes del músico artístico como "marginal-revolucionario" y del

músico popular como "adaptado-conciliador" constituirían así dos de las fases contradictorias, pero no antagónicas, del actual panorama de la sociedad urbana brasileña.

4. REEXPOSICIÓN

Bajo este modelo, que no pretendemos sea el único posible, hemos conseguido aquí explorar razonablemente la situación del músico en la actual sociedad urbana brasileña. Lo que efectivamente se ha visto aquí ha sido el establecimiento de esta situación en dos niveles interdependientes, afecto el primero a la producción y el segundo al consumo.

Desde el punto de vista de las acciones sociales productivas, quedó aclarado que esta situación tiende a presentarse por vía de una escala de prestigio que confiere su primer puesto a las identidades sociales llamadas normalmente "estrellas", o sea, compositores, cantantes-solistas (o instrumentista-solista, en un ámbito más limitado), colocando a continuación las denominadas "maestros", o sea, arreglistas y directores, finalizando la escala con los instrumentistas y cantantes no solistas. Vimos también cómo esta escala, diversificándose inclusive en lo tocante a la oposición popular-artístico, va finalmente a reflejar las relaciones y modo de producción básicos dentro del sistema. La relación "estrella"-grabadora se evidenciaría en cuanto al binomio artesano-industrial, mientras que el binomio patrono-empleado daría cuenta de otros tipos de relaciones allí vigentes. Por otro lado, demostramos también cómo el poder político, con fuerza asimétrica, va a interferir grandemente en esta producción en nombre de una seguridad y moral altamente rígidas. Establecidas las relaciones de producción a nivel francamente político-económico, se vio, pasando al consumo, cómo aquí su vocación es eminentemente político-social. Se evidenció cómo aquella escala de prestigio forjada en la red de producción es, en el nivel del consumo, reducida prácticamente a sólo su primer grado, evidencia que hizo posible la otra evidencia de que el prestigio del músico dentro de la red de producción es el reflejo dialéctico de su valor social. Se estableció cómo ese valor social es positivamente inestimable, en la medida en que el discurso musical es una de las únicas formas a través de las cuales el público, expresándose, consigue situarse, teniendo esa expresión, como se vio, una alta relevancia sociológica, crítica de las situaciones-objeto. Finalmente, se vio cómo la situación general del músico refleja la de la propia sociedad en que está inscrito.

5. CODA

A través del recorrido de este camino algo resumido, incompleto y provisorio, se trató de establecer aquí la situación del músico en la actual sociedad urbana brasileña, para lo que inclusive nos fue necesario introducir reelaboraciones en lo que respecta a la propia noción de situación, habiéndose sustituido el abordaje generalizante latinoamericano por la contención del enfoque nacional y, dentro de este enfoque, se ha sustituido la fascinación del instante folk por el compromiso con la realidad urbana.

Establecidas las músicas nacionales latinoamericanas en cuanto al continuo folk-urbano (concretándose lo urbano a las músicas popular y artística —también un continuo); evidenciados la producción y el consumo musicales urbanos latinoamericanos en términos altamente estratificados en lo estructural; considerada la formación étnica latinoamericana comprensible, como a nivel nacional, en un modelo global y a esa formación étnica como posible campo de realizaciones socioculturales semejantes; considerando todo eso, es posible que este trabajo pueda calificarse como el estudio de un caso al que, tal vez, correspondería un molde latinoamericano, pudiendo esto ser afirmado o negado, no obstante, solamente en términos circunstanciales de otros posibles casos.

III

El artista y la obra

I

El artista popular

LUIS FELIPE RAMÓN Y RIVERA

1. HERENCIA Y CARACTERES CULTURALES

El artista popular florece, destacándose de entre el conjunto como esos arbustos que encontramos de pronto, en medio del campo verde, coronados de flores de atractivos colores. El símil no es desechable si pensamos que hay un suelo, un clima, un ambiente que colaboran a su florecimiento, o sea, algo que el artista (el arbusto) heredó, recibió cuando todavía no podía cuajar sus flores.

Cuando se habla de herencia cultural se piensa en los eslabones de una cadena, más que en un medio ambiente. Pero lo que se llama un artista —hay que destacarlo desde el comienzo—, es un elegido, poseedor de más altas cualidades entre muchos otros que hacen y repiten lo mismo que él, que saben también lo mismo porque lo aprendieron en su lugar de origen, en su ambiente.

Tal vez convendría distinguir por eso, entre el simple hombre folk, que aprende y repite, y el artista, no menos folk en cuanto a su pasiva recepción de conocimientos y humildad de medios expresivos, pero que es capaz de añadir sobresalientes méritos en la ejecución del canto o del instrumento, modificaciones temáticas en la improvisación (sin alteración de la esencia tradicional), aporte, en suma, de un juego propio de recursos que no adornan al hombre común. El lector pensará, y con razón, que algunas de estas cualidades son las que concurren también en determinados artistas intérpretes de la música de concierto.

Considerando tales posibilidades, hay que tomar en cuenta además un hecho: las circunstancias, en lo que al músico popular toca, difieren fundamentalmente en Latinoamérica desde que la reproducción mecánica del sonido se introduce. En el pasado, desde épocas remotas hasta que aparece el disco y el gramófono, el músico folk era dueño y agente exclusivo de la música. Cantar, tocar la guitarra, el arpa o el laúd, eran condiciones preciosas que añadían méritos al esclavo —si tal era el caso—, o al indio que formaba parte o estaba en contacto con la Misión, y más tarde, cuando la independencia política cambia el régimen estatal de nuestros países, es el artesano o trabajador común de pueblos y ciudades, barbero, zapatero, *luthier*, el músico de profesión que añade

no sólo méritos personales a su vida de trabajo, con la música, sino también, como es lógico, algún provento. Un oficio, el de *luthier*, complementa el trabajo y los méritos del artista, pues a él está encomendado el quehacer de la música en su totalidad: fabricar los instrumentos, ejecutarlos, aprender un determinado repertorio, ayudar a la sociedad en donde actúa dentro de funciones específicas: religiosas y de diversión principalmente. Y en numerosos casos, el artista popular, con el canto, debía ayudarse a sí mismo en las faenas agrícolas y hasta en las de incipiente industria como las de fabricación del azúcar —trapiches— o la preparación del café, el trigo, lana, etc. A muchas mujeres, estos oficios también exigieron capacidad musical que hoy todavía podemos hallar en algunos cantos de trabajo.

Los términos de difusión y desarrollo atañen a todo proceso cultural, pero hasta fines del siglo XIX no cuentan de la misma manera en el campo como en las ciudades principales. Ciudades como La Habana, Caracas, Lima, Santiago de Chile, Río de Janeiro o Buenos Aires, no sólo por su condición de capitales sino por su inmediatez al mar, recibieron la influencia europea y la aprovecharon en seguida en escuelas y teatros. En el interior de cada país, con pocas excepciones, otras fueron las condiciones ofrecidas al músico folk y muchas veces, como en Venezuela, la guerra de Independencia y las revoluciones posteriores, determinaron condiciones específicas de excepción al cuadro general de desarrollo. Pero en términos generales, los aportes europeos en técnicas, modas, rapidez y volumen de las importaciones, impulsaron la vida sedentaria y tradicional del hombre folk, que finalmente quedó incorporado a las nuevas corrientes sociales del quehacer y el gusto musical.

¿Qué significó, sin embargo, para el músico folk ese contacto? ¿Por qué razón, habiendo recibido un mismo tipo de inmigración colonial y un mismo tipo de cultura, desarrolla en unos países una clase de músicas y en otros otras? ¿Cuáles son los factores que determinan que en unos lugares, formas, ritmos y modalidades expresivas sean los de la cueca, el huayno, el sanjuanito, mientras que en otros son el joropo, el lundú, la bamba o el tamborito?

Para contestar estas preguntas habría, quizá, una respuesta rápida y fácil: un sustrato cultural indígena o africano modifica el aporte europeo.

Eso es verdad; pero, ¿por qué la medida de 6×8 es tan diferente para acompañar en México, Venezuela o Argentina, y por qué el 2×4 de una milonga no es lo mismo que el de un tamborito o un huayno? Aquí, según nuestro entender, es donde entra en juego el desarrollo del modo expresivo, según el deseo y la preferencia del artista popular.

Toda herencia cultural, toda tradición, repitamos, aporta un determinado número de vivencias y modos de expresión que el nativo de un lugar halla al nacer. Si el habla y la alimentación se imponen al hombre como exigencias primarias que no puede modificar si quiere subsistir, otras exigencias como la

religión y las costumbres pueden imponerse totalmente o sólo a medias según el carácter pasivo o reacio del que las recibe. La facultad privativa de modificar un legado, principio sustancial de libertad, entraña las modificaciones o variantes que conducen finalmente a un nuevo modo de expresión. Al hombre folk le están dados los medios sencillos de creatividad, de modificación en grado menor de la sustancia cultural que recibe, y gracias a ello conforma un algo característico que a la postre será la idiosincrasia de un conglomerado humano, aquello que con expresión romántica se llama "el alma popular".

Así se explica que sea sólo por pequeños detalles o ligeras variantes como la música, la literatura oral, el traje, etc., de países vecinos adquieren características propias. Dentro de los términos musicales en que líneas atrás consideramos diferencias entre músicas escritas en idénticos compases pero que difieren en su expresión artística, dicho aserto debe ser explicado por un hecho evidente: a una medida o compás, el que sea, puede variársele contrariando sus acentos naturales, sea con síncopas, contratiempos, recargo del peso rítmico con el chasquido, apagado o quedo que efectúan los dedos sobre las cuerdas durante el rasgueo de un cordófono; en otros casos serán variantes rítmicas parecidas o distintas, de un ejecutante sobre el parche y el cuerpo de un tambor; o será la marcha libre de la voz sobre acompañamiento de medida invariable. Todo esto en el terreno elemental del canto y el acompañamiento más sencillos, pues las posibilidades de variación y combinaciones diversas aumentan al aumentar el número de ejecutantes; o sea, posibilidades birrítmicas y polirrítmicas, de invención diafónica o polifónica según los casos. Todo esto, o casi todo, puede trasmitirse, puede ser aprendido; y en cada época, en cualquier momento la facultad natural del hombre artista añadirá un algo más intrasferible: la capacidad de improvisar, de crear en alas de la fantasía del momento, una manera de sentir y decir suyas, exclusivamente suyas.

Esto es lo que nos deja alelados y nos agita de entusiasmo cuando en algunos raros momentos de la investigación de campo, o en la casualidad de la visita imprevista a un lugar, nos topamos con ese destacado y verdadero artista popular.

2. DESARROLLO

Quizá no sea exagerado ni aventurado afirmar que era fatal que el hombre llegara a producir las máquinas de captación y reproducción del sonido; lo que fue impredecible, tanto como inevitable en sus diversos resultados, es la influencia de aquel hecho, y el enorme, ecuménico escenario de esa influencia. Mientras la electricidad y sus aparatos emisores y receptores de ondas sonoras no intervi-

nieron en la necesidad vital humana, el hombre folk y su reducido ámbito de acción vivían una apacible vida alimentada por la tradición, sin más interferencias o influencias, que aquellas esporádicas del teatro, el circo, el cantor trashumante.

Surgida la máquina —el pequeño cilindro portador de voces e instrumentos conocidos e ignorados—, dos caminos se abrieron súbitamente para el discreto músico folklórico: la posibilidad de conquistar él mismo más vastos auditorios, y la de medir su capacidad, sus reales méritos con un ente desconocido, con un competidor lejano, inalcanzable, salvo por intermedio de la máquina, muy distinto al que estaba acostumbrado a enfrentar en el marco de su pequeño ambiente campesino o ciudadano.

Ampliado el marco de acción, tenía que producirse una diferencia y adaptación a otra manera de profesionalización. Nuevas exigencias mecánicas y técnicas obligaron a cortar las largas piezas, a reforzar los elementos acompañantes, a ampliar la fuerza del sonido; y una resignada, pasiva aceptación de tales imposiciones, hizo descender al músico, otrora rey y señor artístico, de su pedestal, para quedar convertido en un instrumento más del nuevo hecho científico, social, cultural, involucrado en el dominio de los medios de comunicación.

Es evidente que este hecho acentúa dos condiciones: la validez de los elementos tradicionales de los cuales el hombre folk es agente portador, y la posibilidad de una más rápida trasformación de lo heredado como resultado natural del contacto con lo extraño. Y se produce una curiosa paradoja: la máquina, a la vez que conducirá a una trasformación y hasta a una deformación de lo auténtico, servirá también para congelar, para guardar indefinidamente las muestras más auténticas del arte musical popular antiguo.

3. INTERPRETACIÓN Y VATICINIO

Conocido y aceptado el hecho tecnológico y social a que acabamos de referirnos, es posible valorar objetivamente la etapa "defensora de los valores de la tradición". Es evidente el halo romántico de su pujanza: Sin la reacción contra un frío y a veces extranjerizante clasicismo, sin la adopción de una valiente introspección en el alma popular por medio del teatro, la literatura de costumbres, la pintura y la música nacionalista, el estudio de las culturas tal vez no hubiera adquirido el corte de lucha heroica y conmovedora que lo ha caracterizado. El rescate, defensa y conservación de lo tradicional resulta patriótico, porque había muchas voces halagos, objetos y hasta programas políticos y filosóficos que se mostraban como tentaciones de lo descaracterizador. Hubo y seguirá habiendo todavía por algunos años, justificación para un rescate y salva-

ción del folklore; ello depende en cada caso de la fecha en que cada país haya dedicado esfuerzos a esa tarea. Y sin embargo... es evidente que la acción no puede quedar limitada al rescate y la conservación, es decir, a una mera condición de presencia y exégesis, porque llegaría fatalmente el momento de morir si la cosa terminara en los archivos y museos. Alegrémonos de que no sea así. El genio humano puede trasladar el sutil elemento artístico generado siglos atrás, a una expresión vital moderna. Una melodía, un ritmo amado y conocido por una nación, puede verterse en moldes nuevos sin que pierda su antigua resonancia. Es la tarea reservada al verdadero genio creador, naturalmente, pues será una tarea original, no de fácil mimesis.

Pues no hay que cerrar ojos ni oídos a lo que hoy día hacen ya buenos músicos populares de América Latina en aquella dirección. Y no hay que negar que está en manos jóvenes el aprovechamiento de antiguas e inagotables fuentes musicales, algunas de ellas tan lejanas a nuestro continente como las de la India y Polinesia, pero que son fuentes del hombre y para el hombre que no han de ser negadas ni desaprovechadas. Me estoy refiriendo, naturalmente, a una corriente que no ha nacido en esta parte de América sino en Europa, exactamente en Inglaterra, con la música de los modernos conjuntos de música rock. Si el artista joven latinoamericano quiere expresar valores musicales de su propia esencia, no tiene que ir a buscarlos tan lejos, desde luego; mencionamos el movimiento rock como un ejemplo a seguir en cuanto a búsqueda de elementos desconocidos: escalas, ritmos, cadencias, instrumentos característicos aún no aprovechados. Podríamos enumerar, por ejemplo, para nuestra América, en el renglón de instrumentos, lo usado y divulgado en Chile, Argentina, Brasil. Una somera lista incluye el guitarrón, la caja, el bombo, la quena y varios tambores e idiófonos, dentro del renglón poco conocido de instrumentos. Pero faltan por aprovechar muchos otros en un arte popular de sonoridades puramente americanas: pinkillos, tarkas, tundas, marimbas, gaitas, etc., que pertenecen a nuestros países y los señalarían particularmente con caracteres propios. A quienes piensen que poco o nada americano de valor queda, debe responderse con el estudio profundo de las posibilidades que acabo de mencionar, presentes en el folklore y la música indígena latinoamericana.

Algunas conclusiones procedentes de tales pensamientos pueden ser optimistas; sólo quienes desconocen la riqueza musical que poseemos, repito, pueden dudar de un arte nuevo y juvenil basado en nuestra cultura autóctona o en la de mezcla, es decir, la folklórica. El campo está abierto y será fecundo en la medida que se lo conozca y estudie. Al revés de lo que acontece en ciertos renglones de recursos materiales, la etnomúsica de Latinoamérica se nos muestra sencillamente inagotable.

4. OTRAS MANERAS DE CREACIÓN

Hemos visto en un primer enfoque al artista popular actuando en un medio regido por la tradición oral, o sea, el campo de la actividad estrictamente folklórica. Hay un segundo campo creativo que es ocupado por músicos —artistas— que tienen base académica suficiente o mediana, y que pueden producir música propia. Este es el campo de la música popular por antonomasia y la cual puede ser de dos tipos: a] música popular de raíz tradicional, y b] música popular moderna, internacional.

La música de raíz tradicional exige un creador compenetrado en cierta medida con su medio ambiente cultural. No es posible producir temas nuevos que tengan sabor local (más que de color, la música parece estar impregnada de sabor) sin una compenetración con los caracteres que definen a un pueblo. No se trata de imposibilidad humana en apreciación chovinista; consideramos que un artista no nacido en el lugar donde vive, logra arribar a una etapa de conciencia y sentimiento nativo que lo facultan para producir música de carácter local (nacional); pero esto no puede ser cosa de pocos años, sino de una etapa vital larga que permite finalmente producir obra de carácter nacional aunque el lugar de nacimiento y hasta de educación inicial, esté lejano del segundo lugar en que se vive y actúa.

La música producida por ese artista —nativo o naturalizado— es la más conocida en nuestro continente. Se inició en el siglo pasado al amparo de un hecho social —el favor de los núcleos pudientes de las ciudades—, y de uno técnico: la posibilidad de imprimir las partituras. Las canciones y bailes impresos circulaban por los más elegantes salones, sirviendo a las reuniones artísticas o a aquellas otras de simple diversión como el baile. Pero en los tiempos pasados, en que ni el fonógrafo ni ningún otro tipo de artefacto de producir música sin el auxilio del ejecutante existía, el compositor se hallaba en contacto directo con su medio ambiente, de él recibía la savia nutridora —la inspiración— y a él devolvía en obras populares de carácter nativo, lo que su inspiración le dictaba. Nacen así una serie de obras diversas que responden al carácter y sentimiento de nuestros pueblos, y que aunque tengan a veces notables parecidos —cuecas, marineras, pasillos, valses, sones—, algo las diferencia íntimamente y las distingue con sello nacional.

Todos conocemos muy bien, puesto que lo estamos viviendo, la etapa final del proceso, cuando el artista es invadido y absorbido por influencias foráneas, hecho que determina un tipo de producción alejado totalmente de la raíz nativa. Esta etapa tan distinta y signada por el auge mercantil, se halla actualmente en su primera fase de desarrollo, sobre el que no puede predecirse nada sin riesgo de equivocación. Porque son muchos y muy variados

los factores que pueden incidir en el predominio de alguna corriente cultural específica, de una dirección del gusto popular en sentido que tampoco puede ser juzgado *a priori*, bueno o malo; y así, el rumbo que tomen las distintas corrientes de música popular actual, sean de música típica, de pura música moderna o de una mezcla de ambas, es todavía impredecible. Todo depende del grado de receptividad o rechazo de ese hecho por parte de las colectividades continentales.

5. EL REPERTORIO

Es posible echar una ojeada al repertorio de los distintos países producido por artistas conscientes de su tarea, tal como fue conocido, primero por medio de las partituras impresas, después por medio del disco. Damos a continuación un cuadro de las especies más conocidas internacionalmente a partir de mediados del siglo pasado —más o menos.

ARGENTINA-URUGUAY	CHILE	PERÚ	BOLIVIA	ECUADOR
Pericón Milonga Tango Vals	Cueca Tonada	Marinera Huayno Pasacalle Vals	Cueca Huayno Pasacalle	Sanjuanito Pasillo
PARAGUAY	**BRASIL**	**COLOMBIA**	**VENEZUELA**	**PANAMÁ**
Polca Chamamé Chopí	Lundú Batuque Samba Modiña	Vals Pasillo Bambuco	Vals Joropo	Tamborito
CENTROAMÉRICA	**MÉXICO**	**REP. DOMINICANA**	**CUBA**	**PUERTO RICO**
Vals Pasillo Son	Corrido Huapango Son	Merengue **OTRAS ANTILLAS** Calypso	Criolla Danza Danzón Guajira Guaracha Rumba Son	Décima Plena Son

Como se ve, cada país aporta dos o más bailes y canciones al extenso repertorio latinoamericano surgido del folklore, pero expresado dentro de condiciones y caracteres novedosos. Esas condiciones son: primero, el intento —no siempre logrado— de alcanzar resonancia fuera de las propias fronteras; segundo, la posibilidad de utilizar medios como la imprenta, el fonógrafo y otros de reproducción de la música. Los caracteres novedosos eran principalmente técnicos, al servicio de las nuevas expresiones populares: mejoramiento del tratamiento armónico, orquestación más exigente, modificación parcial de las estructuras, etc.

Como bien sabemos, en el curso de los años y especialmente en las tres o cuatro décadas más recientes, algunas de estas características, principalmente las de la orquestación, han adquirido notable desarrollo. Lo bueno o malo de este aspecto depende, como en todo, de la capacidad de quien se ocupa del asunto, pues lo que hoy día se llama comúnmente arreglo, es muchas veces notorio desarreglo. Y ello no se limita a la simple orquestación, pues los arreglistas meten la mano desconsideradamente en las composiciones mismas, lo cual es un fenómeno actual signado por el mercantilismo. Pero en todo caso, el repertorio de música popular de raíz tradicional ha dado un notable paso de adelanto. A ello nos referimos especialmente en el curso de estas consideraciones.

a] *Las formas populares*

Una mirada retrospectiva sobre el acontecer de la música popular, tal como venimos enfocándolo, demuestra un hecho: América acoge y desarrolla —a veces con mezcla de rasgos propios— unas formas musicales netamente europeas. Sólo dos o tres especies —huayno, carnaval, sanjuanito— emergen con el prestigio de lo indígena sobre la base de estructuras nuevas y sonoridad característica: la pentatonía. El resto de melodías y canciones, aunque ostenten nombres americanos, serán copia de modelos europeos. Esto acontece hasta el fin de la primera década del presente siglo. La copiosa documentación periodística, tanto como la conservación de las partituras, muestra el predominio de ciertas piezas tal como indicamos en el cuadro siguiente:

Piezas en compás de 3×4	*Piezas en compás de 2×4 (o 6×8)*
Vals	Contradanza
Mazurca (Ranchera)	Danza (Habanera)
	Polca
	Schotis

A partir de esa primera década, el repertorio se amplía con nuevas piezas de producción local y con otras venidas ya no sólo de Europa, sino también de Estados Unidos. La difusión se intensifica por medio del disco y especialmente en las piezas del género bailable, así:

Piezas en 3×4	*Piezas en 2×4*
Vals	Polca
Mazurca (Ranchera)	Rumba
Corrido	Merengue
	Samba
	Milonga
	Tango
	Pasodoble
	Fox-trot

América Latina viene a constituir así un ambiente en el que la música popular de estilo europeo se mezcla con otra en la que predominan los ritmos afro, caracterizados por la rumba en el norte y la samba en el sur, a lo que hay que añadir la moda del tango argentino, cuyo mayor auge se da por la década de 1920. Evidentemente, salvo la permanencia del vals como baile y el corrido como canción, lo que se hace permanente y cobra nuevo auge es la música bailable en compás binario, es decir, toda la que se afinca sobre los elementos rítmicos de procedencia o imitación afroide.

Las formas varían mucho, pero en general se intensifica la composición a dos partes o temas. Formas breves que pueden ser alargadas, no obstante, con el recurso de la reiteración motívica y la improvisación de algún ejecutante, como se acostumbra en el trozo final o de interludio llamado *montuno* en las rumbas y sones cubanos.

Es oportuno para cerrar las consideraciones de este período traer acá la opinión de dos notables músicos mexicanos. Cedamos en primer término la palabra a Rubén M. Campos, quien dice lo siguiente:

A mediados del siglo pasado puede decirse que nuestro folklore musical se afirmó, tuvo manifestaciones de trasmisión popular en varias regiones de la República... tuvo representantes populares que propagaron con sus canciones y sus bailes el gusto por la música nuestra, que consistía entonces en componer canciones y bailes para pasatiempos de fiestas y saraos, y en lindas romanzas para recreo de los salones... Pero estas manifestaciones de cultura musical quedaron circunscritas a las grandes ciudades, las cuales eran visitadas anualmente por compañías de óperas italianas, operetas francesas y zarzuelas españolas; pero las pequeñas poblaciones y los pueblos rurales continuaron viviendo su vida anterior, y en ellos los cancioneros continuaron componiendo sus canciones ingenuas y amorosas... y los compositores de bailes

populares de los cuales el más típico es nuestro jarabe, continuaron poblando todas las fiestas de bailadores y bailadoras de jarabes...

Muchos años estacionóse el tipo de la canción mexicana en su forma consagrada, y que es el de La Golondrina de José Iradier, un cancionero español que hizo un bello poemita en su breve evocación del último Abencerraje. La canción mexicana tomó naturalmente otra modalidad; pero la tristeza mora infundida en la canción trasmitióse a las canciones nuestras, y la nota melancólica de ellas hace un vivo contraste con la alegría raudalosa de los jarabes, que son también una derivación de los aires musicales españoles...

La aparición de los medios modernos de trasmisión, primero el fonógrafo y después el radio, ha hecho que en las grandes ciudades se abatiera el gusto por la música nuestra... Pero ahora ya no son los compositores ignorados que tenían intuitivamente la noción directriz de la belleza y no se apartaban de ella por seguir innovaciones falsas que medran a costa de la belleza desnuda de oropeles. Los artificios se han multiplicado por el deseo de buscar sensaciones nuevas... todos son artificios vanos que no tienen, como la sencilla música de antaño, el solo fin de hacer soñar. Entre la multitud de compositores modernos hay sin embargo dos o tres que han logrado poner en odres nuevos el vino viejo y el público ha premiado con júbilo este espejismo del antiguo arte nuestro, compuesto para el pueblo y celebrado y difundido por el pueblo.[1]

Por su parte, Manuel M. Ponce confirma lo dicho por su conterráneo y colega de la siguiente manera:

A partir del Centenario de nuestra independencia, en 1910, la canción mexicana pudo entrar en los salones de una sociedad que sólo admitía música extranjera, romanzas italianas, arias de ópera. Se le abrían las puertas en los precisos momentos en que el cañón revolucionario anunciaba por el norte la tormenta inminente. Ésta llegó. Pero entre el fragor de las luchas sangrientas nacían las canciones que los soldados llevaban de un extremo a otro del país. La "Adelita", la "Valentina", la "Cucaracha", son hijas legítimas de la revolución. La idea nacionalista se impuso. Exhumáronse los viejos sones, los cantos olvidados y se compusieron nuevas melodías y nuevos "corridos"...

Pero la rápida y brillante carrera de la canción fue detenida bruscamente por la invasión de una música extranjera, cuyos ritmos y melodías nada tenían de común con la nuestra. Vaciados en el molde del jazz, esos ritmos y melodías... producían una mala imitación de la música norteamericana. Hechos con ritmos viles, llenos de reminiscencias de obras olvidadas por viejas, esos trozos llamados canciones se popularizaron no por su belleza musical, sino debido a una propaganda bien organizada en radios y revistas teatrales.[2]

[1] "El folklore musical de México", en *Boletín Latino Americano de Música*, año III, núm. 3, Montevideo, 1937.

[2] "Apuntes sobre música mexicana", en *Boletín Latino Americano de Música*, año III, núm. 3, Montevideo, 1937.

En cuanto al proceso de adopción de un modernismo técnico —ya lo hemos dicho—, toda América Latina, más pronto o más tarde, se enfrenta a las mismas circunstancias. De esa situación emergen formas populares modernas, las que van a signar el auge de la música de salón hasta que surjan las melodías y formas novísimas del tipo rock.

6. EL APORTE INSTRUMENTAL

Los instrumentos utilizados en nuestra música tradicional abarcan una importante y variada trayectoria. Se utilizan todos los que caben dentro de la clasificación Hornbostel-Sachs, o sea, idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos.

Sin ánimo de dividir por etapas la utilización de los instrumentos desde tiempos precolombinos hasta el presente, conviene recordar que algunos de ellos, como el arco musical, la quena y otras flautas y ciertos percutores, son muy antiguos y permanecen en uso, no obstante, hasta el día de hoy.

La llegada del europeo aporta, naturalmente, muchos instrumentos, así como el africano aporta los suyos, que desde luego no los trae, sino que los fabrica aquí con materiales semejantes pero usando su propia técnica aprendida en su lugar de origen. Los cordófonos especialmente, generan otros tipos americanos que varían en tamaño, forma, número de cuerdas, afinación, etc. Veamos en el cuadro siguiente los nombres de los instrumentos introducidos por el europeo (entre paréntesis colocamos las modificaciones criollas):

PERIODO COLONIAL

Cordófonos	*Aerófonos*	*Membranófonos*
Arpa	Pífano	Tambor militar
Laúd (bandola)	Chirimía (chirisuya)	Caja
Guitarra (tiple, mejorana jarana, tres, cuatro, cinco, cavaquinho, charango)	Órgano	Gran Caja (bombo)
	Clarín	Zambomba
	Trompeta	Pandero
	Oboe	
Rabel	Sacabuche	
Violín	Bajón	
Violón		
Guitarrón		

Idiófonos	*Membrano-idiófono*
Matraca	Pandereta
Triángulo	
Platillos	
Guimbarda	

SIGLO XIX

Cordófonos	*Aerófonos*
Piano	Flauta travesera
Mandolina	Clarinete
Contrabajo (bajo rústico de una cuerda)	Fliscorno

Todos esos instrumentos fueron llenando diversas funciones: de diversión, culto, distracción, según que intervinieran a solo o en pequeños conjuntos, o que formaran parte de las antiguas bandas militares o de sus sucesoras, las primeras orquestas pueblerinas.

En el siglo pasado, a comienzos, el piano remplaza al arpa en los salones distinguidos y ocupa importantísimo lugar en las distracciones sociales y como medio de expresión artística. También las bandas musicales ven ampliado su instrumental con la importante rama de los clarinetes y las flautas. Algunos de los instrumentos anotados permanecen vigentes en el ambiente folklórico, y otros como el órgano o el piano no llegan a folklorizarse jamás, debido a su costo y dificultad de trasporte, sobre todo. (Recuérdese que había órganos manuales medievales, como el portátil, que no llegó a ser popular en América.)

7. COSECHA RECOGIDA

A través de los diversos medios utilizados por el artista popular —instrumentos, estructuras, técnicas— hemos visto un largo acontecer dominado por circunstancias sociales y económicas que otorgaron su *impronta* a la expresión, y condicionaron, incluso, la intuición creadora de dicho artista. El panorama actual difiere solamente en el uso de ciertos recursos técnicos y tecnológicos, en cuanto interviene por un lado el academicismo de que hoy hacen gala una mayoría de músicos populares, y la posibilidad de usar, por otra parte, los nuevos y complejos recursos de la grabación del sonido. Puede así el músico actual beneficiarse por una parte con la herencia de melodías, ritmos, timbres, ofrecidos por un rico filón folklórico, y poner de la suya, su capacidad creadora para inventar distintas estructuras, combinar insospechados timbres con voces o instrumentos, y hasta utilizar medios nuevos, electrónicos, en favor de una expresión popular cada vez más condescendiente y universalista. En América Latina, Brasil y Argentina marchan hoy a la vanguardia experimental en la búsqueda de nuevos rumbos para su música popular.

Qué surgirá de esas búsquedas, no podemos decirlo con precisión, pero sí

hay que reconocer que algunos experimentos como los de los argentinos Ástor Piazzola y Ariel Ramírez, demuestran que se puede hallar un arte de raíz americana expresado con voz nueva convincente, y por lo mismo permanente.

Tal posibilidad demostrada cierra el paso a dos criterios y actitudes negativas: la de los que creen que el folklore no da mucho más que lo ya ampliamente conocido, y la de los que piensan que eso conocido no puede expresarse sin riesgo de permanente estigma de vulgaridad.

II

Vigencia del músico culto

ROQUE CORDERO

1. ACTUALIZACIÓN DE LA CONCIENCIA ARTÍSTICA DEL COMPOSITOR LATINOAMERICANO (PERÍODO DE ENTREGUERRAS)

Hace unos treinta o cuarenta años, al investigar sobre la llamada música culta en América Latina, era común encontrarnos con tres nombres que, por su importancia, parecían ser los únicos compositores dignos de mención en todo el continente. Estos eran el brasileño Heitor Villa-Lobos, el mexicano Carlos Chávez y el argentino Juan José Castro. Buscando un poco más detenidamente en publicaciones de esa época podíamos encontrar los nombres de los chilenos Domingo Santa Cruz y Pedro Humberto Allende, de los argentinos Carlos López Buchardo y Alberto Williams, de los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, del mexicano Silvestre Revueltas (los tres últimos significaron una valiosa pérdida para la música latinoamericana al fallecer prematuramente alrededor del año 40), de los brasileños Francisco Mignone, Óscar Lorenzo Fernández y unos cuantos nombres más.

Al acercarnos a la segunda mitad del siglo xx las nuevas generaciones se hacen sentir y surgen nombres que pronto se convierten en luminarias del firmamento musical latinoamericano. Los diversos festivales de música celebrados en Caracas y Washington nos permiten tomar contacto artístico con los más importantes creadores musicales de casi todos los rincones del continente, representando las más diversas tendencias, pero con tal dominio del material sonoro que permite al maestro argentino Alberto Ginastera decir, al realizarse el Segundo Festival Interamericano de Caracas en 1957, "los compositores de América Latina están técnicamente tan capacitados como pueden estar cualesquiera otros compositores en cualquier parte del mundo".[1]

A la altura de la séptima década del siglo xx el panorama musical de Latinoamérica presenta un aspecto altamente interesante. Junto a creaciones intensamente nacionalistas de carácter local —ya sea con la cita folklórica o popular directa, ya sea con un folklorismo vestido de etiqueta— encontramos a composi-

[1] *Clave, Revista Musical Venezolana*, Caracas, año VI, núm. 5, abril de 1957, p. 5.

tores vinculados estrechamente a los movimientos internacionales de vanguardia. Situados en medio de ellos están los que creen en un arte nacional que pueda romper los límites geográficos con una expresión de carácter universal, y aquellos que aún pagan tributo al neoclasicismo europeo o al impresionismo francés, dándole la espalda a la riqueza musical de la América autóctona. Compartiendo el campo con los grupos de vanguardia están también los que dependen del laboratorio electrónico para dar vigencia a sus ideas musicales. Todos ellos recorren sus respectivos caminos con una intensa actividad creadora que muestra rasgos definidos poco después de finalizar la segunda guerra mundial y adquiere un ímpetu inusitado en las décadas del 50 y del 60. Como bien apunta el compositor y musicólogo cubano Aurelio de la Vega, "hay que esperar estos últimos veinte años para contemplar un gran resurgimiento de la potencia musical creativa latinoamericana".[2] Y ese resurgimiento creativo, el cual toma fuerza, más o menos, a partir del año 50, adquiere mayor significado si comparamos el desarrollo general de la música culta en Estados Unidos y en América Latina hasta los primeros cincuenta años del presente siglo.

El pasado histórico (siglos XVI, XVII y XVIII) nos muestra una América Latina rica en actividades musicales, con una polifonía de valor artístico notable centralizada en varios núcleos que eran las capillas y capitanías virreinales y regionales. Así la actividad creativa notable de Minas Gerais (Brasil), Santiago de Cuba, ciudad de México, Caracas, Buenos Aires, Lima y Bogotá, por ejemplo. La primera ópera escrita en nuestro Hemisferio *(La púrpura de la rosa)* aparece en Perú. Los compositores activos en las ciudades antes mencionadas crean misas y motetes copiando a Palestrina, y nos hacen oír sinfonías que huelen a Mozart y a Haydn. Hay buenos músicos. Hay conciertos en los círculos aristocráticos. Hay cierta cultura musical. Hay música instrumental no religiosa. Por contraste, Norteamérica exhibe menos luces en lo musical: el protestantismo vertical de los himnos, los músicos improvisados, la ausencia casi total de composiciones instrumentales abstractas, la tradición oral de la música sin profesionalismo ni teoría.

El pasado inmediato (siglo XIX, principios del XX) comienza con contraste semejante... Pero a partir de las últimas dos décadas del siglo XIX, y con rapidez inaudita de 1900 a 1950, los planos se invierten, y Norteamérica sobrepasa, con facilidad primero y con intensidad enseguida, la productividad musical creativa e interpretativa de América Latina. Son estos años muy fértiles para la música de concierto estadunidense, y compositores muy importantes van surgiendo rápidamente y ocupan la atención del mercado internacional. Un caso increíble como el de Charles Ives (1874-1954) ya no tiene paralelo en Latinoamérica, y cuando revisamos el medio siglo XX nos encontramos con un calibre de música, un volumen de música, una actividad de esta música que es muy superior al de América Latina por esos años."[3]

[2] Aurelio de la Vega, "La música artística latinoamericana", *Boletín Interamericano de Música*, Washington, D. C., noviembre de 1971-febrero de 1972, núm. 82, p. 7.
[3] *Ibid.*, p. 6.

Sin embargo hay que señalar que, a partir de los últimos años de la década del 50, las nuevas generaciones de compositores latinoamericanos adquieren vigencia y se dan a conocer internacionalmente, nivelando —por lo menos en calidad ya que no en cantidad— esa discrepancia en la labor creadora entre los músicos del norte y del sur del continente. Desde ese entonces se va aquilatando internacionalmente la producción de valores argentinos como Alberto Ginastera, Mario Davidovsky y Mauricio Kagel; de los brasileños Claudio Santoro y Edino Krieger; de los mexicanos Blas Galindo, Manuel Enríquez y Eduardo Mata; de la peruana Pozzi Escot y la argentina Hilda Dianda; de los chilenos Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra, y de tantos otros compositores cuyas obras son ejecutadas y elogiadas en importantes ciudades de América y Europa.

Para comprender claramente el alto lugar conquistado hoy por la composición musical en América Latina, es menester echar una mirada retrospectiva e indagar sobre la toma de conciencia artística de aquellos compositores que nacieron, más o menos, cuando moría el siglo XIX, y cuya obra adquiere vigencia en el llamado "período de entreguerras".

Al finalizar la década del 20, ya tres grandes figuras de la música latinoamericana habían ganado reputación internacional con su genio creador y estaban guiando a las nuevas generaciones de compositores hacia un mundo sonoro que hablase auténticamente del hombre de América. En 1927, Heitor Villa-Lobos, sin dudas la figura más importante de Centro y Sur América, estaba de regreso en Brasil participando activamente en el desarrollo de la educación musical de su patria, después de haber pasado varios años en París, ciudad a la cual fue —tal como él mismo dijo— no a estudiar sino a mostrar a los maestros europeos lo que un hombre de este lado del Atlántico había producido. En 1928, Carlos Chávez estaba ampliando el horizonte musical de su país con la organización de la Orquesta Sinfónica de México, y estimulando con su enseñanza la mente creadora de una nueva generación de compositores a quienes también le brindaba la oportunidad de escuchar sus obras ejecutadas por una orquesta profesional. Chávez, quien a los 22 años había ido a Europa con la esperanza de encontrar nuevos derroteros para su actividad creadora, había regresado al solar nativo con la fuerte convicción de que el futuro de su música, el futuro de la música de los compositores mexicanos y de los compositores del resto del continente, no residía en la imitación servil de los modelos europeos, sino en buscar la esencia misma de la música de su propio país, desde la época precolombina hasta el vibrante presente, dando a su producción una auténtica nacionalidad.[4] En 1926, el argentino Juan José Castro, quien había estudiado en París con Vincent D'Indy, fun-

[4] "Las dos riquezas de un país —la económica y la cultural— deben ser propias. Tan malo es vivir de dinero prestado como vivir de cultura prestada." Discurso de Carlos Chávez al inaugurar el nuevo edificio del Conservatorio Nacional de México, en *Nuestra Música*, México, año IV, núm. 14, abril de 1949, p. 145.

daba en Buenos Aires la Orquesta Renacimiento iniciando una carrera de director de orquesta que le permitiría años más tarde, desde el podium de la Sinfónica Nacional, señalar nuevos caminos a los jóvenes compositores argentinos brindándoles la oportunidad de escuchar excelentes ejecuciones de las más importantes obras contemporáneas.

Heitor Villa-Lobos pertenece a una generación de compositores que, con muy pocas excepciones, trató de crear un arte musical netamente americano introduciendo en sus obras la cita directa del material folklórico. A esa generación pertenecen, entre otros, el compositor nicaragüense Luis A. Delgadillo, quien rindió tributo a los muchos países americanos visitados por él utilizando elementos folklóricos o populares de aquéllos en muchas de sus obras; el autor de *La voz de las calles*, el chileno Pedro Humberto Allende; el colombiano Guillermo Uribe-Holguín, autor de más de 300 *Trozos en el sentimiento popular;* el autor de *La isla de los ceibos*, el uruguayo Eduardo Fabini, y el autor de *Chapultepec* y del *Concierto del Sur*, para guitarra y orquesta, el mexicano Manuel M. Ponce cuya semilla nacionalista va a fructificar en el vigoroso mexicanismo de Carlos Chávez. El aspecto nacionalista en las obras de estos compositores, pese a las limitaciones inherentes en la explotación del material folklórico, ya mostraba un gran progreso sobre las generaciones anteriores cuyo nacionalismo residía más en el título pintoresco de sus obras que en el contenido musical de las mismas, ya que en esto último el producto final parecía ser francés, alemán o italiano, dependiendo del entrenamiento académico del autor.

Pero este aparentemente nuevo concepto nacionalista, pese a que es un movimiento de emancipación artística de Europa, es una tardía manifestación del, para entonces, ya agonizante nacionalismo musical del Viejo Continente; y al dedicarse a la explotación del material folklórico muchos de nuestros compositores olvidaron que el trasplante de esos elementos trae consigo las limitaciones de estructuras armónicas empobrecidas y que en muchos casos sus diseños melódicos no permiten la amplitud de desarrollos motívicos que puede lograrse en el tratamiento de temas especialmente creados para tal o cual obra.

Para Villa-Lobos, sin embargo, la idea nacionalista tiene características muy diferentes a las de sus contemporáneos. Él no creía ni en la cita directa —salvo excepcionalmente— del material folklórico, ni en la "estilización del folklore" como proponían y practicaban algunos colegas de la época, sino en la explotación de temas de su propia invención, pero con elementos melódicos y rítmicos que diesen la impresión de ser auténticamente folklóricos. Y aun cuando en alguna ocasión citó un motivo popular, o un motivo indígena, no hay duda de que podemos aceptar como válida su posición cuando dijo "yo soy folklore", ya que en su inmenso catálogo está siempre presente el alma de Brasil.

Heitor Villa-Lobos fue —si exceptuamos el éxito obtenido el siglo pasado por su compatriota Antonio Carlos Gomes con sus óperas nativas de carácter

"italianizante"— el primer compositor latinoamericano en obtener reconocimiento universal con sus creaciones, en las cuales logra amalgamar características autóctonas y técnica europea. Su enorme producción sirve para refutar la tesis de aquellos que sostienen que por el hecho de que los elementos técnicos usados por nuestros compositores no son autóctonos sino productos de las escuelas europeas, es absurdo hablar de la existencia de una "música de América Latina". El caso Villa-Lobos, así como el de tantos otros compositores latinoamericanos que han logrado una estatura internacional en los últimos cuarenta años, sirve para comprobar que, siendo la técnica sólo un medio para plasmar el pensamiento musical, lo que al final de cuentas hace que la obra de uno se distinga de la del otro, es la personalidad del autor proyectada sincera e intensamente en su obra. Se puede ser, y de hecho se es, tan auténticamente compositor latinoamericano utilizando las enseñanzas de los maestros europeos, como se es mexicano, o colombiano, o panameño hablando en el lenguaje de la madre patria pero sin el acento español.

Si bien es cierto que el extenso catálogo del maestro brasileño presenta una gran desigualdad de valores y que en él encontramos, junto a auténticas obras de arte, muchas obras que no parecen ser producto de la genialidad de Villa-Lobos, bastarían sus dos más valiosas contribuciones a la música universal para colocar su nombre en sitial de honor entre los grandes músicos del siglo XX. Nos referimos a sus 14 *Choros* y a sus 9 *Bachianas brasileiras*.

Con la creación de los *Choros*, obras de un solo movimiento escritas entre 1920 y 1929, y que van desde aquéllos para un instrumento (No. 1 para guitarra; No. 5 para piano) hasta uno, el No. 13, para dos orquestas y banda; y con la combinación, muy personal, de procedimientos contrapuntísticos y formales "a lo Juan Sebastián Bach" con ritmos y giros melódicos de sabor brasilero en las *Bachianas brasileiras*, escritas entre 1930 y 1945, Villa-Lobos hace una toma de conciencia artística, no sólo como compositor brasileño, sino latinoamericano. En estas obras el autor logra una admirable síntesis de los diferentes aspectos, tanto indígena como popular, de la música de Brasil, trascendiendo los límites geográficos para elevar las características autóctonas de ellas a regiones expresivas universales.

Al mismo tiempo que Villa-Lobos estaba logrando esa síntesis de la música brasileña, compositores más jóvenes en varias partes del continente también estaban haciendo su toma de conciencia artística buscando el camino para crear un arte nacional sin la estrechez del concepto nacionalista. Algunos recurrieron a la explotación del vigoroso elemento africano presente en la música de América; en esa línea encontramos a los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, aquél con sus interesantes y bien logradas *Rítmicas No. 5 y No. 6*, de 1930, para instrumentos de percusión típicos de Cuba y el ballet *La rebambaramba*, de 1928; García Caturla con su movimiento sinfónico *Yamba-O*, de

1928-31, o su *Primera suite cubana* para ocho instrumentos de viento y piano, de 1931. Otros, como el mexicano Carlos Chávez, asimilaban el acervo popular, en su caso la canción vinculada a la Revolución mexicana, o miraban al remoto pasado indígena, como en su ballet *El fuego nuevo,* de 1921.

Si hemos dicho que Villa-Lobos representa a Brasil en su música, otro tanto podemos decir de Carlos Chávez en relación con la música mexicana. Aun si la música de Chávez, hablando en sentido genérico, no pide préstamos a la riqueza vernacular de México, su música es tan auténticamente mexicana como el mismo Chávez, ya que, como señaló Vicente T. Mendoza, "su sentido mexicano viene de adentro".[5]

Aunque no podemos decir con propiedad que el nacionalismo de Villa-Lobos es una consecuencia directa de la labor desarrollada por los precursores Joaquín Antonio Barroso Neto o Alberto Nepomuceno, ni aun de su propio maestro Francisco Braga, sí estaríamos de acuerdo con Otto Mayer-Serra al señalar que el germen del nacionalismo inicial de Carlos Chávez, y de otros compositores mexicanos como Rolón y Huízar, se encuentra en los planteamientos nacionalistas de su propio maestro (de piano, que no de composición) Manuel M. Ponce, quien "pertenece a la primera generación de artistas que consciente y consecuentemente hicieron obra de 'mexicanismo' ",[6] a pesar de que la posición de Chávez y Ponce con relación a la música indígena no coincidía. Este mexicanismo, que en manos de Ponce sustituye el piano del salón romántico con la orquesta, inaugurando el "sinfonismo folklórico mexicano" con su Tríptico Sinfónico *Chapultepec* en 1921, ejerce una fuerte influencia en el desarrollo hacia lo universal a través de lo nacional en la obra de Chávez.[7]

En la obra total de Carlos Chávez, de una homogeneidad que no encontramos en la de Villa-Lobos, obra en la cual la exuberancia imaginativa está controlada por una sólida técnica que no deja lugar a debilidades estructurales, tenemos la más clara ilustración de esa toma de conciencia artística, durante el período de "entreguerras" de que hemos hablado. El desarrollo ascendente de su mexicanidad, que va desde el indigenismo de *El fuego nuevo* hasta el magistral *Concierto para piano y orquesta* "donde se funden de una manera extraordinaria

[5] Roberto García Morillo, *Carlos Chávez, vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 213.

[6] Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, p. 147.

[7] *Ibid.*, p. 153. "Sólo a una distancia histórica de un cuarto de siglo logramos darnos cuenta de lo que significó para México la nueva orientación de Manuel M. Ponce, a la cual se adhirieron todos los compositores, que, hasta ese entonces, habían escrito casi exclusivamente música de carácter europeo. Este fue no solamente el caso de los representantes de la generación siguiente (Chávez), sino también de los coetáneos del mismo Ponce (n. 1886), como lo demuestra la evolución de José Rolón (n. 1883) y de Candelario Huízar (n. 1889)."

el primitivismo indígena y el constructivismo moderno";[8] pasando por el huapango y la zandunga de *Caballos de vapor* y por el ritmo obsesionante del final de la *Sinfonía india* hacia la abstracción de sus varios *Soli*, constituye la afirmación de un compositor de América cuya obra no queda limitada por el localismo de la explotación folklórica, tan común en algunos compositores de su generación, sino que adquiere un tono de universalidad que la incorpora al acervo músico-cultural del siglo XX.

La influencia de Chávez en el desarrollo de la música de México a través de sus obras y de sus enseñanzas es notoria, y abarca no sólo la labor creadora de los compositores de la generación de Galindo, Moncayo y Contreras, sino que va hasta los compositores de la nueva generación como Eduardo Mata, Manuel Enríquez, Héctor Quintanar y otros. Pero el compositor coetáneo de Chávez que logra, al mismo tiempo que él, trascender el regionalismo, pero por camino muy diferente al de Chávez, es Silvestre Revueltas, en cuyo reducido catálogo palpita intensamente el alma de México. Discípulo de Chávez y admirador de la última etapa nacionalista de Ponce, Revueltas busca en el diario acontecer de "su pueblo" la fuente generadora de sus creaciones. "El carácter retrospectivo y erudito del concepto 'mexicanista' de Chávez no corresponde al temperamento vivaz y de inmediata espontaneidad de Silvestre Revueltas. Éste se siente más bien atraído por el México actual de las fiestas en los mercados, la atmósfera burlesca y triste de las 'carpas', el rumor tumultuoso de las muchedumbres en las calles, los colores vivos, chillones, en los hombres y en el paisaje, y las canciones y músicas propias de las generaciones actuales." [9]

Esta toma de conciencia artística se extiende en la década del 30 a muchos países de América y personalidades musicales, ya para entonces con renombre internacional, como el chileno Domingo Santa Cruz o el argentino Juan José Castro, dan impulso en sus respectivos países a las labores músico-educativas brindando el caudal de sus conocimientos a las nuevas generaciones que van a dar un perfil de auténtica independencia a la composición musical latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX.

2. AFIRMACIÓN DE ESTA CONCIENCIA ARTÍSTICA

Es necesario señalar aquí el hecho de que la mayor parte de los compositores latinoamericanos que participaron en ese debate del regionalismo, el nacionalismo o la universalidad, o sea, aquellos compositores nacidos en la parte final del

[8] Gilbert Chase, *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1958, p. 40.

[9] Mayer-Serra, *op cit.*, p. 165.

siglo pasado o en la primera década del siglo actual, no satisfechos con las enseñanzas de los maestros locales, o careciendo de ellos, fueron a la vieja Europa en busca de conocimientos técnicos con los cuales dar solidez y amplitud a su labor creadora. Así, encontramos en Italia al nicaragüense Luis A. Delgadillo, al brasileño Francisco Mignone y al venezolano Juan Bautista Plaza; encontramos al argentino Juan José Castro, al colombiano Guillermo Uribe-Holguín y a su maestro de violín, el panameño Narciso Garay (quien más tarde abandonó la música para servir a su patria brillantemente en la carrera diplomática) asistiendo en París a la Schola Cantorum a recibir las enseñanzas de Vincent D'Indy; en Madrid encontramos al chileno Domingo Santa Cruz (quien abandonó el servicio diplomático para dedicarse completamente a la música) recibiendo las enseñanzas de Conrado del Campo, y diseminados en diferentes centros musicales de Europa muchos otros quienes sintieron la necesidad de cruzar el Atlántico en busca de perfeccionamiento artístico. Sin embargo es digno de notar que aquellos a quienes hemos mencionado como los más positivos valores en esa inicial toma de conciencia artística del compositor latinoamericano, Chávez y Villa-Lobos, fueron a Europa no a estudiar, sino, éste a mostrar lo que él había producido, y aquél a observar lo que se producía en el Viejo Continente, pero ambos con la absoluta seguridad de estar enraizados en su patria.

Las trasformaciones político-sociales de Europa en la década del 30 traen consigo importantes cambios en la naturaleza de los estudios de los nuevos compositores nacidos en la segunda y tercera década del siglo actual. Los de la generación anterior, después de completar sus estudios europeos, regresaron al solar nativo llenos de ilusiones en cuanto a la trasformación artística de la patria al entregar sus sólidos conocimientos técnicos a las nuevas generaciones. Algunos de ellos, en países en donde pudieron encontrar siquiera un mínimo de comprensión oficial para apoyar su gestión educativa, lograron sembrar la semilla de un arte serio que florece y fructifica en los años posteriores a la masacre de Hiroshima; otros, hijos de países en los cuales la simiente artística trató de crecer en medio de las áridas rocas de la incultura, sufrieron la amargura de la derrota y vieron esfumarse sus sueños juveniles ante la indiferencia de sus compatriotas. Pero esta otra generación de los años décimos y vigésimos tiene, aunque no en forma general, la gran fortuna de contar con maestros nativos de excelente preparación técnica y, más tarde, con la enseñanza de ilustres maestros europeos que, escapando al infierno político de la Europa de preguerra, buscaron refugio en nuestras acogedoras playas. Y así, cuando estos jóvenes compositores abandonan el terruño en busca de perfeccionamiento lo hacen fortalecidos con un caudal de conocimientos muy superior al que llevaban sus antecesores y, en vez de cruzar el Atlántico, se dirigen hacia Estados Unidos en donde podían nutrirse de la sabiduría de un Paul Hindemith o un Darius Milhaud, de un Ernst Krenek o un Stefan Wolpe, o de los norteamericanos Aaron Copland o

Randall Thompson, o de tantos otros maestros europeos que sentaron cátedra en numerosos colegios del país del norte.

Muchos de estos compositores aprovecharon, antes y después de la segunda guerra mundial, la valiosa oportunidad de acrecentar sus conocimientos asistiendo a los cursos veraniegos del Centro Musical de Berkshire que fundara el antiguo director de la Sinfónica de Boston, Sergei Koussevitzky. Así, estudian en el ambiente acogedor de Tanglewood, entre otros, el cubano Harold Gramatges, el mexicano Blas Galindo, el puertorriqueño Héctor Campos-Parsi, el argentino Mario Davidovsky, y en 1946, al reanudar el Centro las actividades interrumpidas por la guerra, en forma inesperada se cruzan en Tanglewood los caminos de un grupo de jóvenes quienes jugarían, con el tiempo, parte importante en la afirmación de la conciencia artística del compositor latinoamericano. A ese grupo pertenecen el chileno Juan Orrego-Salas, el argentino Alberto Ginastera, el uruguayo Héctor Tosar, el venezolano Antonio Estévez, el colombiano Óscar Buenaventura, el cubano Julián Orbón, el brasileño Eleazar de Carvalho y el panameño Roque Cordero. Los dos últimos estudiaban dirección de orquesta con los maestros Sergei Koussevitzky y Stanley Chapple, respectivamente, mientras los otros aprovechaban las enseñanzas de Aaron Copland. Este grupo, cuya amistad se acrecentó con el correr de los años, aprovechó la diaria convivencia para estudiar conjuntamente el dilema angustioso al cual se enfrentaba el compositor joven en América Latina, dilema tan claramente expuesto, años más tarde, por Gilbert Chase al decir: "estamos actualmente en la etapa más dramática y decisiva de la confrontación dialéctica entre el americanismo y el internacionalismo musical. Es el drama íntimo y a veces angustioso que se desenvuelve en la conciencia de cada compositor y cuyo proceso dialéctico se desarrolla en su música, ora aspirando a una expresión telúrica —o sea atraído hacia su espacio como símbolo de su historia y su cultura—, ora anhelando una expresión universal, en donde predomina el sentido del tiempo, o de la actualidad en el tiempo".[10] Y es que ese grupo ya había superado la etapa nacionalista inicial del tipo de la *Suite llanera*, de *Estancia* y *Panambi*, o del *Capricho interiorano*, y podía enfrentarse con amplia visual a la tarea de asimilar nuevas técnicas europeas desligándolas de sus orígenes —y necesidades— estéticos para amoldarlas y ponerlas al servicio de una expresión personal auténticamente latinoamericana. Como lo decía el panameño Roque Cordero en una carta a uno de los más vigorosos propulsores del arte musical de vanguardia, el francés Edgar Varèse, "mi música no es nacionalista en el sentido de ser una consciente explotación del folklore de mi patria; pero esa música, si yo he de ser sincero en mis creaciones, tiene que ser la expresión de algo que pertenece a mi pueblo, lo cual no permitirá que mi música suene como música francesa, italiana o alemana". Esta profesión de fe ameri-

[10] Chase, *op. cit.*, p. 8.

canista se aplica fácilmente, como señala Claude Samuel al citar dicha carta,[11] a numerosos compositores de nuestro continente quienes han logrado dar a sus obras un sentido de universalidad sin traicionar sus raíces americanas.

Con el correr de los años los integrantes de ese grupo, ya poseedores de un completo dominio en el terreno de la composición musical, regresan a sus patrios lares para seguir aumentando el acervo cultural del continente y, sobre todo, dedicándose a guiar los pasos de las nuevas generaciones de compositores reafirmando ante ellos, con sus obras y sus enseñanzas, el concepto de compositor latinoamericano. De ese grupo, el que con el tiempo llega a ejercer la mayor influencia, no sólo entre los jóvenes compositores argentinos sino de muchos países del continente, es Alberto Ginastera, cuyo nombre se menciona hoy en todos los círculos musicales de importancia junto a Chávez y Villa-Lobos como las tres figuras más representativas del arte musical en América Latina. Resulta interesante la observación de Gilbert Chase sobre estas tres personalidades: "Considerando cronológicamente la carrera de los tres más importantes compositores de América Latina en el siglo xx —Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez y Alberto Ginastera— representa una superposición de generaciones que cubre, en sus años de trabajo, el lapso que va de 1910 al presente. Villa-Lobos escribió sus tempranas juvenilias el mismo año que Carlos Chávez nacía en la ciudad de México, 1899. Chávez, a su vez, comienza a escribir sus admitidas primeras composiciones en 1918, dos años después del nacimiento de Ginastera en Buenos Aires. En la década del 30 los tres cabalgaban sobre las olas del movimiento nacionalista."[12]

La década del 50 ve multiplicarse las actividades musicales que traen nuevos nombres de compositores latinoamericanos a la atención del público y permite palpar las diferentes tendencias y valorizar la creación musical de América. Una de estas actividades es el Primer Concurso y Festival Latinoamericano de Música de Caracas, celebrado en 1954, el cual no sólo dio relieve a un joven compositor cubano, Julián Orbón, al premiarle sus *Tres versiones sinfónicas* junto a las ya conocidas figuras de Juan José Castro y Carlos Chávez, sino que sirvió para que músicos y críticos tanto de América como de Europa pudiesen tomar contacto con la obra de un gran contingente de autores cuyos nombres eran, en la mayoría de los casos, conocidos únicamente en su propia patria o en regiones vecinas, pero cuya obra casi no había sido escuchada más allá de los límites nacionales. Este primer contacto múltiple de la crítica internacional con la creación latinoamericana no fue muy halagador ya que el porcentaje de obras de verdadero mérito fue muy pequeño y sí abundó la manifestación ultranacionalista de música de "tarjeta postal". Sin embargo la reacción de la crítica desapasio-

[11] Claude Samuel, *Panorama de l'art musical contemporaine*, Paris, Editions Gallimard, 1962, p. 564.

[12] Gilbert Chase, en Virgil Thomson, *American music since 1910*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971, p. 112.

nada sirvió de aliciente a muchos compositores jóvenes para continuar en la búsqueda de una expresión individual que hablase de nacionalidad sin quedarse encerrado en las fronteras patrias.

Cuando dos años más tarde el jefe de la División de Música de la Unión Panamericana, el director de orquesta colombiano Guillermo Espinosa (espíritu propulsor de innumerables festivales de música americana, que van desde los de Cartagena de Indias hasta los de América y España, en Madrid, pasando por los de la capital norteamericana) para dar cumplimiento a una Resolución del Consejo Interamericano Cultural logró reunir en Washington a un escogido número de músicos de América para fundar el Centro Interamericano de Música —el cual más tarde se trasforma en Consejo Interamericano de Música y se le conoce como CIDEM—, se abrieron nuevas puertas y grandes perspectivas para una definitiva afirmación de la conciencia artística del compositor latinoamericano. Cabe al CIDEM la tarea de organizar los Festivales Interamericanos de Música de Washington; las asambleas generales celebradas en México, San Juan, Cartagena, etc., conjuntamente con congresos interamericanos sobre educación musical, sobre etnomusicología, sobre composición; funda también institutos especializados en la preparación del maestro de música, o institutos para la investigación musicológica; promueve la publicación y difusión de nuevas obras, de catálogos, etc. Todas estas actividades resultan un estímulo formidable para los músicos creadores de América Latina.

El Segundo Festival Latinoamericano de Caracas convoca nuevamente a un concurso entre los compositores nacidos al sur del Río Grande y, en abril de 1957, da proyección internacional a dos nuevos valores al premiar, junto a los nombres ya consagrados de Galindo y Guarnieri, al peruano Enrique Iturriaga por su *Suite No. 1* y al panameño Roque Cordero por su *Segunda sinfonía en un movimiento*. Este festival sirvió, al mismo tiempo, para que muchos de los invitados participasen activamente en una encendida polémica, animada por la prensa caraqueña, sobre la necesidad de intensificar el nacionalismo musical como defensa a la "invasión" del dodecafonismo, ya que junto a una obra auténticamente nacionalista como el *Choro* para piano y orquesta del brasileño M. Camargo Guarnieri se había premiado una obra escrita en la llamada técnica de los doce-tonos, medio técnico que ya había sido señalado por la mayoría de los integrantes del Grupo de Tanglewood del 1946 como imposible de servir de vehículo para la auténtica expresión de un compositor latinoamericano. En esa interesante polémica la mayoría defendía el nacionalismo con mayor o menor explotación del elemento folklórico, mientras unos cuantos admitían cierto "coqueteo" con el dodecafonismo. Y esta posición en pro de una u otra facción se vio palpablemente demostrada en los programas del festival en los cuales abundaron obras sinfónicas con danzas criollas y obras que mostraban un gran conocimiento de, y un amor por, las obras de Hindemith o Stravinsky. Sin embargo, el estreno

mundial de la *Segunda sinfonía en un movimiento*, obra auténticamente americana que capturó el *Premio Caro de Boesi* del festival, constituyó, según apuntó Gilbert Chase, "una demostración impresionante de que ni aun la supuesta 'prohibida' técnica dodecafónica es capaz de establecer una barrera de comunicación entre un compositor con algo genuino que expresar y un público sensible al mensaje emotivo de una obra musical sincera y bien forjada".[13]

Se puede comprender mejor el acaloramiento de esa polémica si tomamos en cuenta que para esa época eran contados los compositores latinoamericanos que tenían obras completas escritas con la técnica dodecafónica; y es notorio que, contrario al hecho común de que los desarrollos técnicos de los músicos europeos sólo eran adoptados por nuestros compositores con un retraso de treinta o cuarenta años, el compositor argentino Juan Carlos Paz escribió su *Primera composición dodecafónica*, para flauta, corno inglés y violoncello en 1934, sólo once años después que Arnold Schoenberg escribiese su primera obra para piano utilizando el nuevo sistema.

Por casi veinte años el maestro Paz caminó solo, o casi solo, entre sus colegas latinoamericanos en busca de nuevas sonoridades y sólo uno que otro compositor de nuestra América utilizó la nueva técnica introducida por la escuela vienesa. Entre aquellos que tal hicieron podemos mencionar a los brasileños Claudio Santoro y César Guerra-Peixe quienes fueron influidos por la presencia en Brasil del compositor alemán Jacobo Koellreutter. El caso de Santoro es digno de mención, ya que para la época del Segundo Festival de Caracas él había abandonado el uso del dodecafonismo para trasladar sus toldas, bajo la influencia de su compatriota Guarnieri, al campo del nacionalismo musical y "abrazó un melodismo fácil y comunicativo. Tras algunas vacilaciones estilísticas e ideológicas, y después de entrar en contacto con Europa nuevamente en la década del 60, Santoro abrazó otra vez un modo creativo internacional, abstracto, muy complejo por momentos, y se situó rápidamente dentro del marco de los estilos de avanzada, utilizando procedimientos aleatorios, notación gráfica, elementos electrónicos, etc."[14] Este ir y venir estilísticamente de un lado a otro se puede notar también en algunos compositores de la generación de Santoro o de la generación inmediatamente siguiente.

El resultado saludable de la polémica de Caracas se evidenció durante el Primer Festival Interamericano de Música de Washington organizado por el CIDEM en 1958, en el cual ya el porcentaje de obras folklórico-nacionalistas fue muy reducido y en cambio se escucharon obras con un lenguaje más contemporáneo,

[13] Gilbert Chase, "El compositor Cordero", *Américas*, volumen 10, núm. 7, Washington, julio de 1958, p. 10.
[14] De la Vega, *loc. cit.*, p. 19.

por ejemplo la extraordinaria *Sinfonía No. 1* del chileno Gustavo Becerra, escrita con esa brevedad tan característica en las obras de Anton Webern, a cuya sombra parecía cobijarse, en esa época, el compositor chileno. También escuchamos excelentes cuartetos de cuerdas escritos en el lapso que va del Segundo Festival de Caracas al Primer Festival de Washington, tales como el *No. 1* de Juan Orrego-Salas y el *No. 2* de Alberto Ginastera, tan lejos ya, cronológica y técnicamente, de su primer cuarteto, y el *Cuarteto en cinco movimientos, In memorian Alban Berg* de Aurelio de la Vega, obra con la cual el compositor cubano abraza con entusiasmo la técnica dodecafónica (gracias —como lo manifestó él personalmente al autor— al descubrimiento de la *Segunda sinfonía en un movimiento* en el Festival de Caracas) que más tarde lo llevaría a la explotación de elementos seriales, procedimientos aleatorios, música electrónica y a trabajar con una nueva concepción grafológica que no tardaría en asegurarle un lugar de importancia entre los compositores latinoamericanos de hoy .

Esta marcha ascendente de los compositores de América Latina en busca de un lugar de respeto en el panorama musical contemporáneo, reafirmando con ello la toma de conciencia artística iniciada entre las dos guerras, adquiere un gran impulso cuando se celebra el Segundo Festival Interamericano de Washington en 1961, en el cual la crítica y el público de la nación norteña pueden palpar la realidad musical de nuestra América al descubrir, o por lo menos vislumbrar, los valores que encierran obras tan diferentes, pero de alta factura técnica y honda expresión emotiva, como la *Sinfonía en un movimiento* del peruano Celso Garrido-Lecca; la *Sinfonía No. 3* del chileno Juan Orrego-Salas o el *Cuarteto No. 6* y el *Concierto para piano y orquesta* de su compatriota Gustavo Becerra; el *Soli No. 2* para quinteto de viento de Chávez; la *Partita para cuerdas* del guatemalteco Enrique Solares, o el *Quinteto de viento* de Santa Cruz. En ese festival se impone definitivamente la personalidad del argentino Alberto Ginastera con su excelente *Concierto para piano y orquesta* y su magistral *Cantata para América mágica*, para soprano e instrumentos de percusión, obras que le dan una proyección internacional que acrecentará con su producción posterior, tal como el *Concierto para violín y orquesta*, el *Concerto per corde*, la *Sinfonía de Don Rodrigo* y su brillante contribución a la escena contemporánea con sus exitosas óperas *Don Rodrigo* y *Bomarzo*, seguidas luego por *Beatrix Cenci*. A través de esas obras Ginastera sigue evolucionando y aprovecha con genio creador los últimos procedimientos técnicos desarrollados por la vanguardia europea y norteamericana, tales como procedimientos aleatorios, serialización de múltiples parámetros, etc.

Con la resonancia internacional adquirida después del triunfo de la *Cantata para América mágica*, Alberto Ginastera se trasforma en el más importante compositor latinoamericano del siglo XX "sin exceptuar al espectacular Heitor

Villa-Lobos".[15] Al mismo tiempo, Ginastera se yergue como una fuerte influencia intelectual entre la más joven generación de compositores latinoamericanos desde la dirección del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella, en Buenos Aires, lugar por el cual pasa —a recibir no sólo las enseñanzas de Ginastera sino también la de maestros internacionales como Messiaen, Malipiero, Copland, Maderna, Dallapiccola y otros— la gran mayoría de los compositores que dan un nuevo relieve al panorama musical de América en la década del 60.

Los siguientes festivales de Washington, así como el Tercer Festival de Caracas de 1966, van afianzando ese desarrollo del compositor latinoamericano que avanza con las últimas conquistas técnicas, y los Festivales de Música de América y España brindan una oportunidad para cotejar, con resultados halagadores, la producción del hijo de América con la producción de la madre patria.

3. PRESENCIA DEL COMPOSITOR LATINOAMERICANO EN EL MUNDO

En forma definitiva se puede decir que al iniciarse la década del 70 la composición musical en América Latina ha adquirido mayoría de edad. A diferencia de la década del 30, ya no alcanzan los dedos de las dos manos para contar los compositores de nuestras tierras cuyos nombres tienen un significado importante en el panorama internacional y, sobre todo, el de aquellos cuya obra muestra una madurez tanto técnica como expresiva. Y la influencia de estos compositores no se circunscribe a la inclusión de sus obras en programas de los más exigentes centros musicales de América y Europa, o a la proyección de su obra y su personalidad dentro del ámbito de su patria, sino que sus conocimientos son solicitados y aprovechados en diferentes centros de enseñanza musical de otros países. Así encontramos a Claudio Santoro impartiendo sus enseñanzas en Alemania, en donde también se radica el argentino Mauricio Kagel, quien se trasforma en una figura de gran relieve en los centros musicales europeos. En Israel se da acogida al talento creador del chileno León Schidlowsky, mientras su compatriota Juan Orrego-Salas imparte sus conocimientos y dirige el Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana, en Estados Unidos. En ese país del norte también desempeñan la cátedra los cubanos Julián Orbón, en el este, y Aurelio de la Vega en la costa del Pacífico. También en el este del país se desenvuelve activamente el argentino Alcides Lanza, antiguo alumno de Ginastera, mientras su compatriota Mario Davidovsky guía los pasos de jó-

[15] William W. Austin, *Music in the 20th Century*, New York, W. W. Norton, 1966, p. 446.

venes de varios países por el terreno de la música electrónica y se ve galardonado con el Premio Pulitzer de 1971 por su *Sincronismo para piano y cinta magnetofónica*. Por muchos años el argentino Julián Bautista, primero, y el uruguayo Héctor Tosar, después, desempeñaron la cátedra de composición del Conservatorio de Puerto Rico. Ellos y muchos otros afirman incuestionablemente la presencia del compositor latinoamericano en el panorama musical contemporáneo.

Con esta proyección internacional de tantos compositores de nuestra América, el panorama musical, tal como decíamos al principio de este capítulo, presenta un aspecto altamente interesante. Tal como señala con su autorizada palabra ese estudioso del quehacer creativo del músico de América, Gilbert Chase, "la composición latinoamericana de los años 70 parece haber empujado el nacionalismo musical a un distante plano secundario, estando la nueva generación completamente identificada con la movilidad internacional. Los músicos dependen ahora menos de la inspiración local que del entrenamiento en centros internacionales",[18] y esa movilidad internacional los pone en contacto con los procedimientos técnicos descubiertos o inventados en Europa o en Estados Unidos casi que inmediatamente, lo cual siempre arroja un saldo positivo, especialmente entre algunos compositores de la más reciente promoción quienes parecen ser muy diluidas sombras de pequeños Penderecki, Stockhausen o Boulez. Y es que, mirándolo objetivamente, muchos de los integrantes de este último grupo, y algunos de generaciones anteriores, han preferido unirse a la corriente internacional que no sólo elimina cualquier indicación de nacionalismo (nacionalismo de cualquier latitud) sino incluso elimina la individualidad y tiende a sumergir al compositor en el anonimato, contribuyendo únicamente con unas cuantas indicaciones, más o menos gráficas, para que los ejecutantes "compongan" la obra en el momento mismo de la ejecución, produciéndose una obra más o menos diferente en cada audición.

A pesar de que en los últimos quince años la cantidad y calidad de los festivales de música, ya sea regionales, latinoamericanos o interamericanos, han ido en aumento en diversas partes del continente (Montevideo, Buenos Aires, Río de Janeiro, Caracas, San Juan, para mencionar sólo algunos), no hay duda de que el que ha servido como ventanal para observar el constante desarrollo de la composición musical en América Latina ha sido el Festival Interamericano de Música de Washington, organizado por el CIDEM y promovido por el infatigable director de la antigua División de Música y hoy Unidad Técnica de Música y Folklore de la Unión Panamericana, el director de orquesta colombiano Guillermo Espinosa. Hasta la fecha se han celebrado cinco festivales, y un rápido vistazo a sus programas nos muestra, en forma casi cronológica, la dirección que ha seguido, en ese corto espacio de tiempo, la creación musical latinoamericana.

[18] Chase, en Thomson, *op. cit.*, p. 116.

Como hemos indicado anteriormente, en el Primer Festival (1958) se notaron algunos ejemplos de música nacionalista, pero ya no con ese folklorismo de tarjeta postal que abundó en los primeros festivales de Caracas. Una muestra de este nacionalismo no populachero en ese Primer Festival lo constituyó el *Choro para clarinete y orquesta* de Camargo Guarnieri, obra que sigue la misma línea estética de su *Choro para piano y orquesta* premiado en Caracas el año anterior y de sus *Variaciones sobre un tema nordestino*, también para piano y orquesta con el cual participa en el Segundo Festival de Washington. También en la vena nacionalista, aunque más depurado y más personal, se escuchó la *Sinfonía No. 2* del mexicano Blas Galindo, obra que compartió el premio de Caracas con el *Choro* de Guarnieri. Pero, como hemos indicado en párrafos anteriores, en ese festival también se escucharon obras tan avanzadas para ese momento musical de nuestra América como la *Sinfonía No. 1* de Becerra, el *Cuarteto No. 1* de Orrego-Salas, el *Cuarteto No. 2* de Ginastera, la *Segunda sinfonía en un movimiento* de Cordero, el *Cuarteto en cinco movimientos* de De la Vega, la *Sinfonía No. 2* para cuerdas del uruguayo Héctor Tosar y el *Concierto homenaje a José Ángel Lamas* del venezolano Antonio Estévez.

El Segundo Festival (1961) presenta aún menos obras de corte nacionalista, aparte de las *Variaciones* de Guarnieri mencionadas y de un programa de música brasileña y una que otra obra de menor cuantía, pero nos presenta nuevamente a los autores mencionados en el párrafo anterior con otras obras que son acogidas con calor por el público y la crítica. Así se escuchan cuatro excelentes conciertos para piano y orquesta salidos de las plumas de Becerra, Orrego-Salas, Tosar y Ginastera; se escucha la *Sinfonía No. 3* de Galindo, así como su *Quinteto para cuerdas y piano*; la *Sinfonía No. 3 en un movimiento* del colombiano Fabio González-Zuleta y también su *Quinteto abstracto* para instrumentos de viento; la *Tripartita* para orquesta del mexicano Rodolfo Halffter y su *Sonata para violoncello y piano*; la *Sinfonía en cuatro partes* de De la Vega y los *Cuartetos de cuerdas No. 1* de Cordero y *No. 6* de Becerra. Casi todas estas obras, y otras que no hemos mencionado, muestran un alto dominio técnico y un lenguaje definitivamente contemporáneo que, sin embargo, no impide una amplia y honda manifestación telúrica que permite evaluar el festival de Washington como una vitrina expositiva del pensamiento musical auténticamente latinoamericano. En ese mismo festival se estrena esa formidable obra producto de la imaginación de Alberto Ginastera titulada *Cantata para América mágica*, la cual, como hemos señalado ya, catapulta a su autor a un primer plano en el panorama musical de hoy.

Ya el Tercer Festival (1965) presenta características diferentes a los dos anteriores. Por primera vez se anuncia un programa exclusivo de "música nueva" y se enfrenta al oyente norteamericano con el nombre y la obra del argentino Mauricio Kagel; también se incorporan a la lista de compositores participantes

nuevos nombres —nuevos para Washington— muchos de los cuales van a mencionarse cada vez con más frecuencia en los círculos musicales. Se escucha el *Concierto para cinco timbales* del guatemalteco Jorge Sarmientos y el *Trío de cuerdas* de su compatriota Joaquín Orellana; se estrena *Tres poemas de Rilke* para narrador y cuarteto de cuerdas de la peruana Pozzi Escot quien un año antes había triunfado plenamente en el Primer Festival de América y España con el estreno de *Lamentos*. Se escucha por primera vez el *Cuarteto de cuerdas* del chileno Eduardo Maturana, así como el *No. 6* de Claudio Santoro y las *Variaciones elementales* del brasileño Edino Krieger; se hace el estreno mundial del *Dúo trágico a la memoria de John F. Kennedy* para piano y orquesta del puertorriqueño Héctor Campos-Parsi, así como la *Partita* para instrumentos de teclado, cuarteto de cuerdas y clavecín concertante de Julián Orbón; se escucha esa conmovedora *Sinfonía No. 3 (In memoriam)* de Domingo Santa Cruz, y la delicada *Música para oboe y orquesta de cámara* del argentino Roberto García Morillo; se presentan las *Variaciones para orquesta* del argentino Gerardo Gandini y *Trasparencias* para seis grupos instrumentales de su compatriota Antonio Tauriello. En ese mismo festival se hace el estreno norteamericano de la *Sinfonía de Don Rodrigo* de Ginastera con un caluroso recibimiento que anticipa el éxito que obtendría más tarde, en la misma ciudad, la primera audición norteamericana de la ópera del mismo nombre. Y de otros participantes a festivales anteriores se estrenan el *Concerto a tre* de Orrego-Salas, el *Concierto para violín y orquesta* de Cordero y *Aves errantes* de Tosar.

El festival siguiente (1968) ya no habla de música nueva, sino que se inicia con dos programas de "música de vanguardia de Latinoamérica" y todo un programa de música electrónica, a lo cual se agrega, como consecuencia de los Festivales de Música de América y España, un programa de música de vanguardia de compositores jóvenes españoles, todos ellos nacidos entre 1928 y 1942, cuyas obras han adquirido significativas posiciones en el panorama musical europeo.

Este Cuarto Festival sirvió para mostrar al público norteamericano parte de los excelentes resultados obtenidos por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales regentado por Alberto Ginastera en Buenos Aires, y, como fuera señalado atinadamente por algún crítico, si bien es cierto que no se escuchó una sola obra del maestro argentino, su presencia se hizo notar en las obras de tantos jóvenes quienes habían nutrido sus conocimientos técnicos en las aulas del Instituto Torcuato di Tella, cuyas obras irrumpían en el festival de Washington indicando los nuevos derroteros que estaba siguiendo la composición musical en América Latina.

Representando los nuevos conceptos creativos, llegan a este festival los nombres y las obras del mexicano Mario Kuri Aldana con *Xilofonías* para flauta, oboe, clarinete bajo, fagote y percusión; del colombiano Blas E. Atehortua con *Concer-*

tante para timbales y conjunto de cámara; del peruano César Bolaños con *Divertimento III* y del chileno Gabriel Broncic con *Quodlibet III*. También como producto de ese centro de estudios se escucha la obra con sonidos electrónicos *El mundo en que vivimos* del ecuatoriano Misias Maiguashca, *Canticum instrumentalis* del brasileño Marlos Nobre y *Eidesis II* para trece instrumentos del argentino Alcides Lanza. Otros compositores quienes también pasaron por el Torcuato di Tella, cuyos nombres aparecen por primera vez en el festival de Washington, son el puertorriqueño Rafael Aponte-Ledeé con su *Elegía para cuerdas*, el argentino Armando Krieger con *Metamorfosis* para piano y quince instrumentos y *Fisiones* del peruano Edgar Valcárcel.

Nuevos nombres del festival, aunque no relacionados, por lo menos hasta ese momento, con las enseñanzas de Ginastera y de los maestros internacionales invitados a dictar cursos en el Centro Latinoamericano, son los brasileños José Antonio Almeida Prado quien presenta su *Cantus creationis* y Aylton Escobar con una *Misa breve*. Ambos autores obtienen, en años inmediatamente siguientes, premios en los festivales de música de Guanabara, en Río de Janeiro. También son nuevos los nombres del mexicano Manuel Enríquez quien presenta su *Segundo cuarteto de cuerdas*, el chileno León Schidlowsky con un *Cuarteto de cuerdas* (su *Nueva York*, sobre un tema de Rafael Alberti, programada en el festival de 1955, no fue estrenada en esa ocasión sino en el Tercer Festival de Caracas, en 1966), y *Zinctum* para cuarteto de cuerdas del uruguayo Sergio Cervetti, cuyo nombre se dio a conocer internacionalmente un año antes al obtener el Premio de Música de Cámara del Festival de Caracas con *Cinco episodios para trío*.

Este grupo de compositores de vanguardia pertenece a la misma generación del grupo español presente en el festival, ya que los compositores mencionados en los dos párrafos anteriores nacieron entre 1929 y 1943. Característica común a las obras de los ex becarios del Instituto Torcuato di Tella, y de algunas obras que podamos mencionar después, es no sólo un vocabulario musical de avanzada sino nuevos métodos gráficos que tienden a dar mayor claridad a la idea del autor, al mismo tiempo que concede mayor libertad interpretativa al ejecutante.

Sin embargo este festival, siendo una vitrina expositiva de la creación latinoamericana, no cierra las puertas a autores presentados en festivales anteriores quienes concurren, con muy pocas excepciones, o bien con obras en estreno mundial o con primeras audiciones en Washington o en Estados Unidos. En este grupo podemos mencionar a Gerardo Gandini con *Contrastes* para dos pianos y orquesta de cámara; Gustavo Becerra con *Juegos* para piano y cinta magnetofónica; Mario Davidovsky con *Sincronismo No. 2* para cuatro instrumentos y cinta magnetofónica (esta fue en realidad la primera participación de Davidovsky en el festival ya que *El payaso* programado en el Segundo Festival no se presentó); Claudio Santoro con *Cuarteto de cuerdas No. 7;* Antonio Tauriello

con el *Concierto para piano y orquesta* y Blas Galindo nuevamente con la *Sinfonía No. 3*. También partícipes de ese festival son los representantes del Grupo de Tanglewood de 1946, Orrego-Salas con la *Sinfonía No. 4 (de la respuesta lejana)*, Tosar con *Recitativo y variaciones para orquesta*, Orbón con *Monte Gelboa*, clausurando el festival con la primera audición norteamericana de la *Sinfonía con un tema y cinco variaciones (No. 3)* de Cordero, obra encargada dos años antes para el Tercer Festival de Caracas.

El Quinto Festival de Washington (1971), a pesar de presentar muchas obras de vanguardia, no agrega muchos nombres nuevos aunque sí obras tan efectivas como *Colores mágicos* para arpa, luces y orquesta de cámara del uruguayo José Serebrier. También se escuchó, de su compatriota Antonio Mastrogiovanni, *Reflejos* para tres grupos instrumentales; del venezolano Yanis Ioannidis su interesante *Metaplasis A* para orquesta de cámara, obra premiada en el Concurso Gottschalk en Nueva Orléans el año anterior; *Checan III* del peruano Edgardo Valcárcel y *Plexus* de Sergio Cervetti. También retornaron al festival Blas Atehortúa con sus bien logrados *Diagramas para orquesta*, Manuel Enríquez con *Díptico II* para violín y piano; Rodolfo Halffter con *Diferencias* para orquesta; y con obras para piano y orquesta el brasileño Marlos Nobre con el *Concerto breve* y Gerardo Gandini con *Fantasía-impromptu*. Otros nombres nuevos resultan los del mexicano Héctor Quintanar, quien presentó *Sideral II* para orquesta, y el colombiano Jesús Pinzón-Urrea con el *Estudio para orquesta*. También se escuchó en primera audición de festival el *Mensaje fúnebre, in memoriam Dimitri Mitropoulos* de Cordero y se repitió la *Sinfonía No. 1* de Becerra.

Un detenido análisis y un estudio comparativo de las obras presentadas en esos cinco festivales nos llevaría a muy interesantes conclusiones en relación con la creación musical de América Latina. Si bien es cierto que la corriente nacionalista estuvo bien representada en los primeros festivales con obras de Villa-Lobos, Guarnieri, Fernández y otros, y que aún en el cuarto festival se presenta *Poema de Itabira* para Contralto y orquesta de Villa-Lobos, y que Carlos Chávez está presente en el quinto con la suite de *Caballos de vapor* con todo el sabor tropical de la zandunga y el huapango, la afirmación de latinoamericanismo ha ido cediendo el paso, hacia los últimos festivales, a expresiones más internacionales en las cuales cualquier tinte nacionalista (aun con un concepto universalista como el promulgado y practicado por las generaciones nacidas en las tres primeras décadas de este siglo) resultaría anatema para participar en festivales europeos de vanguardia y codearse con un Boulez, un Penderecki o un Stockhausen.

A la altura de la octava década del siglo xx se abren amplios interrogantes, con presagio de acaloradas polémicas, sobre la presencia del compositor latinoamericano en el mundo musical contemporáneo. ¿Se debe esa presencia y respeto a la labor lenta pero definitiva hacia la afirmación de una conciencia artística

latinoamericana que vemos iniciarse en Chávez y Villa-Lobos continuando hasta los integrantes de la generación inmediatamente siguiente a la de Ginastera, o se debe a la rápida y mayor participación de las generaciones nuevas en los movimientos internacionales, casi con la pérdida de una ubicación geográfica?

Contemplando esas etapas de trasformación que pasa de un nacionalismo literario pero no musical, del siglo pasado, a un encendido nacionalismo folklórico en las dos primeras décadas de este siglo, seguido por un nuevo concepto nacionalista hacia lo universal que se extiende hasta la primera década de la segunda mitad del siglo y conduce —con la asimilación del serialismo integral, procedimientos aleatorios, nuevos y complejos conceptos gráficos, música electrónica y explotación de ruidos y gestos hacia una "música" que abarque más elementos que los puramente sonoros— hacia una nueva etapa en la cual nuestros compositores parecen ser, una vez más, apéndices de los maestros europeos, nos preguntamos si hacia final del siglo ¿surgirá una nueva generación que, aprovechando todas las conquistas técnicas que hayan sobrevivido su uso para esa época, vuelva la mirada hacia nuestro continente —el de ellos también— y descubran otro concepto nacionalista auténticamente latinoamericano que inicie etapas similares hacia otro internacionalismo anónimo a mediados del siglo XXI?

Sea cual fuese la respuesta que cada uno de los participantes en este dramático desarrollo de la música en América Latina pueda dar a esos interrogantes, está claramente establecido que el compositor latinoamericano de hoy ha sido aceptado en términos de igualdad por sus colegas de otros países no por el pintoresquismo de sus obras, sino por la madurez técnica y la recia personalidad reflejada en sus creaciones. En esta conquista de un espacio vital en el conglomerado musical contemporáneo no debemos sólo pagar tributo y agradecer la labor desarrollada por los ilustres maestros de hoy y ayer, sino rendir homenaje de admiración a todos y cada uno de los que han aportado aunque fuese un pequeño ladrillo para levantar el edificio de nuestra personalidad artística, inclusive rendir tributo a aquellos hombres heroicos que, "frente a la indiferencia total de gobiernos, sin estímulo alguno, sin preparación técnica adecuada, sin medios que le permitiesen escuchar sus propios tanteos creativos, sin audiencias, sin medios económicos de vida, seguían poniendo juntas melodías y seguían escribiendo poemas sinfónicos, cantatas, canciones y hasta óperas y sinfonías que no oían jamás, o que eran leídas malamente por conjuntos de tercer orden... En aquellas músicas había algo de poder, de sinceridad, de recia personalidad, y, pese a sus limitaciones estéticas y técnicas, comunicaban calor, belleza, amplitud y frescura".[17] Sobre los fuertes y honrados hombros de aquellos pioneros pudieron apoyarse las generaciones siguientes para saltar en el tiempo y decir "presente" en el panorama musical contemporáneo.

[17] De la Vega, *loc. cit.*, p. 3.

III

Técnica y estética

JUAN ORREGO-SALAS

El estudio del cuerpo de procedimientos o métodos en base a los cuales se realiza un acto de creación musical, nos permitirá establecer las peculiaridades técnicas de la obra resultante. El análisis tanto de su contenido expresivo, de su capacidad de comunicación y estímulo, como el del comportamiento del auditor frente a ésta, podrá iluminarnos acerca de la capacidad de experiencia estética que la obra ofrece.

Lo que interesa dentro del contexto de este capítulo, es el estudio de ambos aspectos en la música de América Latina, orientado hacia indagar si existen constantes estilísticas que puedan ser identificadas como propias de un lenguaje de este hemisferio, diferente a otros o por lo menos potencialmente orientado hacia conquistar una individualidad de esta especie.

El concepto de "estilo" de inmediato incorpora al cuadro de nuestros pensamientos al compositor como parte de una cultura determinada, a su obra como resultado de su experiencia dentro de ésta y al auditor en lo que se refiere a su capacidad de percibir en la obra el contenido y responder a éste en virtud de los hábitos adquiridos por él en su contacto con una tradición a la cual la obra pertenece.

En la experiencia natural, en la percepción instintiva y en la respuesta espontánea reside fundamentalmente la habilidad con que el auditor logra captar el curso cambiante y a la vez continuado de una tradición musical. Como afirma Bertrand Russell, la capacidad de entender la música es materia de hábitos correctamente adquiridos en nuestra propia experiencia y apropiadamente reconocidos como esenciales a la obra de arte en particular.

Russell afirma, además, que estos hábitos adquiridos no son universales, puesto que son producto de estilos en particular y, a su vez, son consustanciales a estos mismos estilos. Es por esto que existen en el mundo diversidad de lenguajes, reflejo de épocas y regiones diferentes, que requieren ser aprendidos para poderlos entender. En este proceso de aprendizaje de una cultura por parte de los miembros de otra se produce la interfecundación, o trasculturación, que conduce al establecimiento de nuevos desarrollos.

Ninguna modificación trascendental de la música culta traída de Europa por

los colonos se hizo posible en las Américas mientras la clase pudiente permaneció aislada del patrimonio popular, surtiéndose exclusivamente de un repertorio importado del Viejo Mundo. Por otra parte, del confrontamiento que en los estratos populares se produjo entre el indio y el criollo o entre éstos y el negro, surgieron especies musicales híbridas de señalada originalidad y valor regional.

En los cuatro siglos que precedieron al período contemporáneo en América Latina este fenómeno de trasculturación, especialmente evidente al nivel de folklore, constituyó la columna vertebral de su desarrollo artístico, confirmando esto lo que Charles Seeger ha afirmado, que cuando se escriba la historia de la música del Nuevo Mundo, los géneros folklóricos y populares constituirán una preocupación dominante (1940).

Pero así y todo, desde que aparecieron los primeros maestros de coro adscritos a las catedrales, iglesias y cofradías coloniales, la música culta comenzó a echar raíces de una importancia hasta hoy no cabalmente evaluada. A medida que sus contribuciones como compositores han ido desenterrándose de los archivos, la realidad de un repertorio de raíces europeas gradualmente asimilado por nuestros antepasados en el Nuevo Mundo se ha hecho más evidente.

Este repertorio comprendió tanto la creación del compositor nativo como la obra de los grandes maestros europeos, traída por los españoles y portugueses desde muy temprano en la Colonia. Sin las experiencias emanadas de su cultivo ni los hábitos adquiridos con su contacto, no habría sido posible el que se estableciese una tradición suficientemente fuerte, capaz de impulsar el desarrollo de ese nacionalismo musical del siglo xx en América, que resultó del confrontamiento de las grandes formas musicales del Viejo Mundo —pertenecientes a esta tradición— y el patrimonio popular.

En los medios urbanos del siglo xix se desarrollaron muchas formas, productos de estratos semintelectualizados de la sociedad que no requirieron de las vías de trasmisión oral propias del folklore puesto que perduraron en forma escrita, pero que, en todo caso, constituyeron géneros musicales dependientes del apoyo popular para su supervivencia en el patrimonio de nuestros países. Este sería el caso de la mayor parte de las danzas urbanas importadas de Europa, cuyo cultivo estuvo a veces circunscrito al salón aristocrático, y otras proliferó entre las poblaciones más humildes, como lo fue la contradanza en Cuba. (Argeliers León, 1964.)

El estado de pura imitación de materiales foráneos se mantuvo prácticamente sin alteración mientras el repertorio cultivado cada vez con mayor profesionalismo por los músicos de América romántica no se enfrentó con las tradiciones de la música vernácula. Sólo entonces se inició un proceso de trasculturación que condujo, tanto a la fecundación de muchas formas del patrimonio con elementos de la música culta, como a la conquista de las primeras etapas de un nacionalismo en la esfera de esta última, que surgió de la fusión de las

grandes tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del Nuevo Mundo.

La verdadera fuerza que impulsó este proceso fue el gradual desarrollo de una clase media que desde fines del siglo XIX comenzó a tomar posiciones de importancia en los destinos de cada nación, fenómeno social que a su vez contribuyó al desarrollo de la educación pública y seglar, al establecimiento de diversos sistemas de protección estatal de las artes y a una creciente participación en las actividades profesionales de la música de aquellos sectores hasta el momento exclusivamente dependientes de las artes populares y folklore. Aun después de conquistada la independencia de España y Portugal, América Latina siguió viviendo dentro de una especie de neocolonialismo cultural impuesto por la protección exclusiva de ciertas tradiciones europeas perpetuada por la clase alta y por la total indiferencia demostrada por ésta ante las posibilidades de desarrollo de una cultura vernácula a un nivel profesional. Esto trajo por consecuencia el aislamiento en que vivió el artista hasta los albores del siglo XX. Las imitaciones de las estéticas del Viejo Mundo, aun juzgadas a la luz de algunas obras de gran competencia técnica que se produjeron en nuestros países, no pasaron mas allá de ser ejemplos tardíamente reconocidos por historiadores y críticos que no lograron establecer una tradición consustancial al medio americano. Fue este el caso de un buen número de obras escritas por compositores de probado oficio, capaces de producir réplicas impecables de los estilos de muchos románticos europeos, pero sin echar raíces que pudiesen crear hábitos y establecer una experiencia estético-musical que nuestro auditor pudiese identificar como propia.

El referido levantamiento de la clase media, portadora de tradiciones profundamente arraigadas en el folklore de cada región, provocó en el artista erudito una imperiosa necesidad de autoidentificación y contacto con su propio medio, germen de un nacionalismo cuyo desarrollo habría de adoptar fisonomías diferentes en cada región, dependiendo de la naturaleza propia de las tradiciones confrontantes. Mientras en algunos productos del nacionalismo musical el elemento vernáculo indígena se hizo más evidente (México, Centroamérica, Ecuador, Bolivia, Perú), en otros las tradiciones afroamericanas prevalecieron (región del Caribe o Brasil) y aun, para un tercer grupo, el factor básico fue el de las tradiciones hispanas (Argentina, Chile). Esto, sin embargo, no es tan absoluto como parecería en un primer análisis, puesto que no sólo otras influencias foráneas intervinieron en algunos casos (francesa, italiana, holandesa o alemana), sino que en muchos países las tradiciones básicas mencionadas anteriormente (ibérica, indígena o afroamericana) han participado por separado en el desarrollo de idiomas nacionales, independientes unos de otros, pero todos igualmente representativos de sus culturas.

Es claro que, como observa Charles Seeger, las tradiciones musicales de Europa han ejercido una constante hegemonía sobre las pertenecientes a las otras

dos culturas de magnitud continental que florecieron en nuestro suelo: la afroamericana y la indoamericana. Sin embargo, es necesario también considerar junto con este mismo musicólogo que "a medida que la población criolla —o sea, la de personas de ancestro europeo nacidas en el Nuevo Mundo—, asumió un papel directriz, las tradiciones introducidas comenzaron a experimentar ciertas sutiles trasformaciones que nos llevarían a considerarlas más bien como parte de desarrollos culturales neoeuropeos" (1961).

Parte integrante de este neoeuropeísmo llegaron a ser con el paso del tiempo muchos de los trasplantes traídos de París y Londres, de Lisboa y Madrid, o incorporados a los salones o a los escenarios líricos de la América romántica. Generaron ellos un tipo de danza social de raíces europeas que para goce de la élite cultivaron una pléyade de compositores de modestas técnicas, aunque dotados a veces de excepcional imaginación y refinamiento. Este fue el caso de Ignacio Cervantes (1847-1905) en Cuba, de Federico Villena (1835-1899) en Venezuela, de Gustavo E. Campa (1863-1934) en México, de José M. Ponce de León (1846-1882) en Colombia, y otros. La actividad operística se apoyó también, más en la cantidad y continuidad de la producción que en la calidad de ésta, o sea, su perpetuación dependió más bien de la tradición misma que de los portadores de esta tradición en el Nuevo Mundo. Ejemplos como los de Carlos Gomes (1836-1896) en Brasil constituyeron sin duda la excepción confirmadora de la regla, frente a las 107 óperas de 59 compositores diferentes, compatriotas suyos mencionados por Correa de Azevedo (1938).

Por lo tanto, la ópera misma no constituyó sino una supervivencia europea, especialmente italiana, de naturaleza imitativa, prueba de una hegemonía sólo expuesta a cambios menores en su proceso de asimilación por parte de una élite criolla más bien hostil a las expresiones vernáculas. Sin embargo, la influencia que al mismo tiempo la ópera fue insospechadamente vaciando en el patrimonio folklórico y popular de América Latina, terminó por generar formas de verdadero contenido regional, portadoras de tradiciones apoyadas por el desarrollo de técnicas y estéticas propias al Nuevo Mundo.

La ópera italiana, como también la zarzuela española, constituyeron en muchos casos el conducto a través del cual muchas de las danzas europeas favorecidas por la aristocracia penetraron en el salón del siglo XIX. Otras, en cambio, especialmente las importadas de Francia, tuvieron un acceso más directo.

Debe tenerse en cuenta que el romanticismo latinoamericano se nutrió de Francia y España en todos aquellos aspectos relacionados con la política, educación, literatura, plástica, arquitectura, costumbres sociales, moda y decoración interior. En cambio, musicalmente la influencia dominante vino de Italia. Esto puede explicar el porqué de que muchas formas de danzas originalmente importadas del salón francés o de España misma, se italianizaron con gran rapidez entre nosotros. Estos subproductos de las danzas de salón del Viejo Mundo, mo-

dificados por el impacto operístico, fueron los que eventualmente el pueblo comenzó a imitar, consciente o inconscientemente, iniciando un proceso de asimilación que condujo hacia el establecimiento de formas vernáculas derivadas de los modelos originales importados.

El minuet francés, introducido en Uruguay a comienzos del siglo XVIII, en la década 1820-30 había ya generado una especie de danza regional conocida como *minué montonero*, o simplemente, *montonero*, que pese a la preservación de la estructura formal ternaria A-B-A, de un *allegro* encerrado por dos *andantes* del modelo europeo, aparecía recargado de ornamentaciones melódicas directamente derivadas de ciertas danzas criollas. "En su instancia, —escribe Lauro Ayestarán— el minué es el que va a engendrar en América estas cuatro especies: la *sajuriana*, la *condición*, el *cuando* y el *montonero*", llamado *minué federal* en la Argentina (1953).

Poco más de veinte años después de la aparición de la *polka* en Europa, Uruguay habia desarrollado una forma regional de esta danza. Llega a este país alrededor de 1845 como danza de salón, y a fin de siglo "ya ha descendido al ámbito campesino para convertirse en una especie folklórica". (Lauro Ayestarán, 1953.)

Esta primera etapa en el proceso de desarrollo de un nacionalismo musical latinoamericano, que prevaleció aproximadamente hasta 1930, podríamos llamarla nativista. En ella se destacaron las figuras señeras de ciertos precursores como Manuel M. Ponce (1882-1948) en México, Alberto Williams (1862-1952) o Carlos López Buchardo (1881-1948) en Argentina, Guillermo Uribe Holguín (1880-1972) en Colombia, Eduardo Fabini (1883-1950) en Uruguay, o Andrés Sas (1900-1967) en Perú, entre otros.

De esta etapa pasamos a una en que el compositor demostró una preocupación mayor por establecer contacto con el contenido mismo de la música vernácula y por abandonar el empleo de aquellos recursos técnicos específicos del patrimonio popular que habían servido de base a sus inmediatos antecesores. Vio en ello un mero proceso de revestimiento exterior, que además de ofrecer posibilidades muy precarias de originalidad, había expuesto a la música a toda suerte de incongruencias estilísticas debido, principalmente, al hecho de que los elementos rítmicos y melódicos de una danza tradicional, por muy significativos que fuesen dentro del contexto mismo de ésta, no se prestaban para el tipo de desarrollos propios a las grandes formas de la música erudita. (Juan Orrego-Salas, 1970.)

Consciente o inconscientemente, viró entonces hacia una posición en que sus deseos, aún imperantes, de autoidentificación, de expresarse en un idioma nacional afín a su propio medio cultural, se conformasen al mismo tiempo con sus crecientes ambiciones internacionalistas estimuladas por el avasallador desarrollo de todos los sistemas de comunicación e intercambio colectivo.

Este tipo de conciencia internacionalista no adquirió proporciones considerables hasta después de iniciada la segunda mitad de nuestro siglo XX, o en ciertos países hasta bastante después del fin de la segunda guerra mundial. Sin embargo, ya en la década 1920-30 existieron casos individuales, entre los compositores de este hemisferio, que sustentaron posiciones definitivamente contrarias al nacionalismo entonces imperante, basado en el empleo deliberado de materiales nativos.

Ejemplos destacados de esto último los tenemos en Julián Carrillo (1875-1965) en México, Juan Carlos Paz (1897-1972) en Argentina o Domingo Santa Cruz (1899) en Chile.

Carrillo, autor de un sistema musical que apodó del "Sonido Trece", proclamó en 1926 la necesidad de rectificar el error básico en que el mundo de la música había vivido durante cuatro siglos "de falsear las relaciones naturales de los intervalos" y de enseñar una teoría musical que no concordaba con el sistema en uso. (Julián Carrillo, 1930). Esto lo condujo al empleo de microdivisiones interválicas menores que el semitono del sistema temperado, lo que incluso puso en práctica con anterioridad a su planteamiento teórico, con la composición de su *Preludio a Colón* (1922) para soprano y cinco instrumentos, entre los cuales figura un arpa de su invención afinada en 16avos de tono.

Aún antes que esto, Carrillo había sustentado la tesis de que cualquier escala de cualquier número de sonidos es atonal si se aparta de las relaciones de tonos y semitonos peculiares a nuestros modos mayor y menor. (Julián Carrillo, 1930.) De acuerdo con este principio, escribió muchas obras libremente ordenadas por él. Ejemplo de ello, entre otros, es su *Cuarteto atonal a Debussy* (1917), en el que anula toda diferencia entre consonancia y disonancia, y elimina el uso tradicional de centros tonales.

Para Carrillo, el concepto de nacionalismo difirió radicalmente del sustentado en México por su contemporáneo Manuel M. Ponce (1882-1948), o por sus inmediatos continuadores Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (1899). "El solo desarrollo de la revolución del Sonido 13, es suficiente para dar a México renombre universal" (1945). Por lo tanto, aunque permaneciese ajeno al empleo deliberado de elementos del folklore y la música popular, como a la resurrección de la antigüedad indígena, fue, sin embargo, un convencido de que era el aporte del artista como individuo el que verdaderamente podía contribuir al desarrollo de una tradición nacional en la música erudita (Gerald Benjamin, 1967.) Coincide este punto de vista con el de Manfred Bukofzer al afirmar que cuanto ha sido aceptado como típicamente francés en Debussy o finlandés en Sibelius, es de hecho el aporte personal de artistas como éstos, que con sus obras crearon estándares suficientemente distintivos y fuertes como para llegar a considerárseles representativos del patrimonio musical de sus propios países (1946).

Juan Carlos Paz, en su empleo de la dodecafonía, siguió con un retardo de más o menos diez años los pasos de Schoenberg. Al iniciarse la década 1930-40 y después de haber pasado por un período neoclasicista, se mueve hacia un tipo de atonalidad que habría de pronosticar su próxima adopción del sistema de los doce sonidos, el que comenzó a manejar con una objetividad formal similar a la del Schoenberg de la *Serenata op. 24* (1923), de la *Suite op. 25* o del *Quinteto para vientos op. 26* de 1924. Las primeras obras producidas por Paz dentro de esta orientación fueron, sin duda, "imitativas del sistema en sus aspectos más rudimentarios". (Alberto Ginastera, 1946.) Corresponderían a esta categoría su *Primera composición dodecafónica op. 26* (1934) para flauta y piano y otras de esta época. Esta temprana rigidez en el tratamiento del método adoptado va desapareciendo poco a poco hasta alcanzar las alturas estéticas de obras como *Dédalus op. 46* (1950) para cinco instrumentos, escrito sobre una serie dodecafónica horizontalmente sometida a los procedimientos usuales de inversión, retroacción y combinaciones de ambos, y verticalmente basada en simultaneidades derivadas de la serie original. Sin embargo, dentro de esta rigidez, se advierte una soltura e imaginación rítmica y un colorismo instrumental de gran variedad, basado en los conceptos puntillistas de Webern. En 1964, cuando Paz escribió *Concreción* para siete instrumentos de viento, ya había conquistado plenamente un lenguaje libre de las convenciones teóricas anteriores y de un singular individualismo.

Junto a Carrillo y Paz, Domingo Santa Cruz representó ya por la década 1920-30 un caso especial. La posición internacionalista que este último compartió con sus colegas mexicano y argentino, resultó mucho más natural en él debido a la manifiesta prevalencia en Chile de tradiciones europeas frente a las indígena y africana. También separa a Santa Cruz de los otros dos, por una parte, su absoluta neutralidad ante el dogma como factor que se anticipe a la creación misma y un libre manejo de las técnicas de la música contemporánea que le son afines, ajeno a toda metodización. Sin embargo, no es un ecléctico, ni se pierde en devaneos estilísticos sin rumbo fijo. Por el contrario, como escribe Salas Viú, "resaltan en su producción un vigor conceptual y una imaginación en continuo planteamiento de nuevos problemas" (1951). No requiere, como en parte lo hicieron sus inmediatos antecesores en Chile, Pedro H. Allende (1885-1959) o Carlos Isamitt (1887), recurrir al acervo criollo o indígena para identificarse con su medio. Pero en su música aflora con frecuencia un acento español, dentro de un estilo que se nutre del lenguaje armónico impresionista, luego de toda esa línea de desarrollo que une a Wagner con Schoenberg de donde proceden su dramatismo, su densidad de textura o inclinaciones cromáticas, y finalmente, de una tradición contrapuntística cuyas raíces se remontan al madrigal renacentista y rematan en Hindemith. Todo esto, lo español, lo francés y lo austro-alemán, se funde en el estilo de este compositor con la misma naturalidad con

que ciertas esencias de estas culturas se amalgaman en las expresiones chilenas. Lo vemos aflorar con distinción en sus tres cuartetos de cuerda (1930, 1946 y 1959), en sus *Cinco piezas* (1937) o en su *Sinfonía No. 2* (1947), ambas para orquesta de cuerdas. Además, hay en la obra de Santa Cruz una chilenidad que penetra más a fondo que el mero reflejo de la música popular, que se nutre de una cultura que es nacional por la forma especial en que asimiló muchos desarrollos foráneos, y de un paisaje que tiene perfiles y contenido inconfundibles. De ello surgieron obras como su *Cantata de los ríos* (1941), sus obras corales "a capella" o su *Sinfonía No. 3* (1965).

Mientras Carrillo, Paz y Santa Cruz, cada uno en su línea, protagonizaron un movimiento destinado a perpetuar expresiones musicales que se mantuvieron ajenas a toda filiación nativista, las figuras de un Villa-Lobos, un Revueltas y un Chávez, contribuyeron con obras de extraordinaria fuerza al desarrollo de un nacionalismo, libre del tipo de sumisión al revestimiento exterior del folklore que había imperado hasta entonces. Junto a ellos, Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) contribuyeron a elevar las tradiciones afrocubanas asimiladas a las grandes formas de la música erudita a un plano que rebasó las fronteras de Cuba en la música contemporánea.

Chávez, dentro del proceso común de los nacionalistas de su generación, evolucionó de una posición de dependencia del folklore evidente en sus ballets *El fuego nuevo* (1921), *Los cuatro soles* (1925) o *Caballos de vapor* (1926), a otra, ya libre de revestimientos nativistas, y sin embargo, profundamente arraigada en la sustancia misma de la cultura de un México incorporado al mundo contemporáneo. Este espíritu es el que prima en su *Concierto para piano* (1938), en su *Tocata para percusiones* (1942) o en su *Sinfonía No. 5* (1953) para cuerdas. El camino hacia la conquista de estas posiciones fue preparado en la etapa anterior a 1930, de consciente asociación con las tradiciones vernáculas, que lo condujo a su vez a la formulación de una teoría acerca del uso entre los indios mexicanos de una escala pentatónica, sin semitonos, resultante de la serie natural de armónicos producidos por ciertas trompetas precortesianas fabricadas de conchas marinas (Carlos Chávez, 1940). Esto fue sintomático de un compositor que entonces comenzó a escudriñar en las profundidades de los materiales vernáculos y no se interesó más por su mera epidermis.

Resultado directo fue el de su *Sinfonía india* (1936). En base a reiteraciones y trasformaciones motívicas y al empleo de técnicas heterofónicas de singular dramatismo, logró en esta obra la unidad requerida de dos elementos dispares: el de la estructura de la sonata orquestal y el de las expresiones vernáculas mexicanas.

Las obras de Silvestre Revueltas, incluso aquellas anteriores a 1935, como *Ocho por radio* (1933), *Caminos* (1934) o *Redes* (1935), representaron, tanto entonces como ahora, una contribución tan original, ofrecieron un cuadro tan

lleno de vida de México, como expresión de una cultura más que de una anécdota, que confrontadas a la *Sinfonía india* de Chávez, a pesar de las monumentales proporciones y valores constructivos de ésta, no desmerecieron ni en autenticidad ni en frescura de ideas y espontánea imaginación. El carácter retrospectivo y erudito del mexicanismo de Chávez, contrasta con el espontáneo y progresista de Revueltas, sugiere Mayer-Serra (1941).

Esta peculiaridad se refleja también en la habilidad y precisión con que Chávez maneja las grandes formas de la música, las que su compatriota ni siquiera intentó abordar, prefiriendo la pieza instrumental breve, la canción o la música programática.

Es posible que esta misma distancia en que se mantuvo de las formas clásicas le haya permitido penetrar más fácilmente en las expresiones de carácter preferentemente rapsódicas y libres de las tradiciones vernáculas o basar, como lo hizo, la unidad de una composición, antes que en desarrollos temáticos estereotipados, en referencias de todos los elementos musicales de ésta a una célula motívica básica. Ejemplo de esto último lo tenemos en su poema orquestal *Sensemayá* (1938).

Villa-Lobos siguió en Brasil un camino muy similar al de Chávez en sus primeras etapas. Así como este último y su compatriota Revueltas fueron precedidos en sus incursiones nacionalistas por Manuel M. Ponce y otros, la senda que el brasileño habría de recorrer con tanto esplendor fue abierta por Alberto Nepomuceno (1864-1920), cuyo temprano interés por el patrimonio popular (1887) fue sustanciado más tarde por su *Cuarteto No. 3 "Brasileiro"* y su *Serie brasileira* para orquesta, entre otras obras. También observó Nepomuceno el empleo de algunas técnicas peculiares al folklore de su país que Mario de Andrade confirmó plenamente más tarde. Entre éstas, el empleo de la sensible o séptimo grado rebajado en el acorde de dominante cuando la soprano se mueve de la tónica al sexto grado, en el acorde de supertónica o subdominante, para luego resolver a la tónica.

También observó el empleo frecuente del tercer y séptimo modo gregoriano en las cadencias finales de algunos géneros populares (Gerardo Behague, 1971).

Para Villa-Lobos, éstas y otras observaciones, junto a las obras de inspiración nacional que escribieron Nepomuceno y sus contemporáneos Itiberé da Cunha y Levy, constituyeron sin duda un punto de partida. Sin embargo, el sabor brasileño de su obra procede más que nada de fuentes naturales, generadas en su propio contacto con las tradiciones vernáculas de su país y con las estéticas del Viejo Mundo a que se enfrentara en el camino de su formación. (Juan Orrego-Salas, 1966.) Después, su estilo se forjó en la fantasía de su mundo interior, en sus propias necesidades biológicas.

Puede no haber sido un iniciador del nacionalismo en Brasil, pero sin duda con él "éste alcanzó su expresión máxima, debido a la autenticidad de los ma-

teriales empleados, a su profunda percepción de lo vernáculo y a la precisión con que supo aplicar a su música los elementos derivados de éste". (Luis H. Correa de Azevedo, 1948.)

Se observa en sus obras, especialmente en las posteriores a 1930, una ausencia tan absoluta de arquetipos estilísticos, de sistemas prestablecidos en el manejo de los elementos básicos de la composición, que a veces resulta prácticamente imposible determinar cuándo un recurso melódico o rítmico pertenece al folklore o cuándo es de su propia invención. Uno se explica entonces aquella enfática declaración suya: "Yo soy el folklore; mis melodías son tan auténticas como aquéllas que surgen del alma de mi pueblo." (Nicolás Slonimsky, 1962.)

En su estilo es difícil detectar con facilidad las influencias de lo rural y lo urbano, el predominio de la *cabocla* del noreste del país, donde prevalecen las influencias lusobrasileñas o de la *negra* de Bahía y regiones adyacentes, donde prosperó el elemento africano mezclado al portugués. Lo indígena, lo ibérico y lo africano, aparece asimilado a ciertas estéticas del posromanticismo europeo, al lenguaje armónico impresionista, al producto de sus reactualizaciones de los cánones contrapuntísticos de Bach, al lirismo operístico italiano y hasta a la frivolidad del "Café Concert parisiense". Todo ello se funde en un estilo que por su fuerza e individualidad logró establecer estándares y crear hábitos que con el correr de los años han llegado a reconocerse como característicos de Brasil. De ello, de la experiencia auditiva asociada a este tipo de brasilianismo creado por Villa-Lobos y reconocido como tal por el público, usufructuaron sus contemporáneos y continuadores. Entre ellos, Óscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Francisco Mignone y, luego, Camargo Guarnieri (1907).

Dentro del cúmulo de técnicas que hoy afloran como características —rítmicas, melódicas, armónicas, instrumentales, etc.— del patrimonio musical brasileño, en la obra de Villa-Lobos nos encontraremos con ejemplos de casi todas; desde el empleo de células rítmicas obstinadas y del pentatonismo de raíces indígenas, al de un melos heptatónico, modal o tonal, y divisones binarias y ternarias del 6/8 de las tradiciones latinoamericanas, hasta la sincopación de metros binarios, la polirritmia, asimetría y melos predominantemente cromáticos de procedencia afrobrasileña.

Es difícil encontrar un ejemplo más clásico del particular lirismo lusitano asimilado por Brasil que el de la *Cantilena* de la *Bachiania No. 5* (1938) para voz y ocho violoncellos. El empleo en ella de una línea melódica que se desenvuelve dentro de una permanente progresión, escapando así a toda resolución armónica, es recurso muy común al *romanceiro* nordestino, a la *modinha* y al *fado*, el que en el caso de la obra citada de Villa-Lobos se funde de manera natural con soluciones armónicas cercanas a las del Puccini ya imbuido del impresionismo.

Pertenece esta obra, junto con otras de Revueltas y Chávez, al grupo de

aquéllas que en América Latina han sido pilares en el proceso de desarrollo de un nacionalismo medular, que habría de conducir al tipo de universalización del pensamiento musical americano que encontramos en la *Cantata para América mágica* (1961) del compositor argentino Alberto Ginastera (1916).

Y he aquí el músico —Ginastera— en cuya obra total, mejor que en ninguna otra, se refleja con nitidez el cambio que habría de producirse en América Latina al llegar el medio siglo de nuestra era. El trascurso de sus primeros ballets *Panambí* (1937) o *Estancia* (1941), a las obras de la década 1950-60, como sus *Variaciones concertantes* (1953) o su *Cuarteto de cuerdas No. 2* (1958), fue testimonio de un compositor que había evolucionado de una etapa en que se inspiró en las fuentes del folklore de su país, à otra de sutiles referencias a éste, pero decididamente gobernada por su identificación con los valores universales de la música como base de expresión de sus sentimientos e ideas.

La confirmación plena de esta evolución en Ginastera la tenemos en su producción posterior a la mencionada década. Su enfática declaración de 1961 de que "la era del folklorismo en Latinoamérica había terminado", envolvió una redefinición de la posición del compositor en el Nuevo Mundo y evidenció un pleno reconocimiento del período de abstracción y universalismo que se había iniciado. Junto a la *Cantata* antes mencionada, su *Concierto para piano* (1961), su *Concierto para violín* (1963), sus óperas *Don Rodrigo* (1965), *Bomarzo* (1967), *Beatriz Cenci* (1971) o su *Concerto para cello* (1972), participan de esta evolución y nos exponen a un compositor de gran categoría y oficio, que maneja los métodos más avanzados de la música contemporánea con la seguridad de estar interpretando al mismo tiempo lo que es afín a su propio medio.

La línea ajena a todo compromiso nacionalista que desde la década siguiente a la guerra 1914-18 había imperado en las obras de Carrillo, Paz, Santa Cruz y otros, se junta alrededor de 1950 con la que iniciaran los precursores del nacionalismo a fines del siglo XIX, y que figuras de la categoría de un Villa-Lobos, un Revueltas o un Chávez habían perpetuado. Este último, junto a otros que como él habían antes explorado las tradiciones vernáculas en busca de elementos identificadores, como Juan José Castro (1901-1968) en Argentina, Roque Cordero (1917) en Panamá, Claudio Santoro (1919) en Brasil, se unieron a las generaciones venideras, compartiendo con los miembros de éstas nuevos puntos de vista, más independientes y dirigidos hacia los valores universales de la música. Las fuerzas que impulsaron a Ginastera a apartarse de su temprano período folklorista hasta adoptar su actual posición como cultivador de un arte altamente abstracto y ajeno a todo revestimiento localista, derivan de un fenómeno que es común a toda una generación en América Latina y, en parte, corresponde también a la realidad de una metrópoli esencialmente cosmopolita como Buenos Aires, donde el músico nació, se formó, y donde se desarrolló gran parte de su carrera.

Esto último es aún más evidente en Chile, un país de tradiciones prevalentemente europeas, donde el tipo de nacionalismo folklorista tuvo una existencia efímera y en cambio la neutralidad mantenida por Santa Cruz frente a éste no fue excepcional ni antes que él, como lo prueba el caso de Alfonso Leng (1884) o Acario Cotapos (1889-1969) —ni tampoco lo fue entre sus contemporáneos. Y en las generaciones posteriores a la suya es absoluto.

Son los miembros de estas generaciones los que habrían de conferir a la música de América Latina un sentido cosmopolita; sin embargo, no por ello desprovisto de lazos que lo atasen a desarrollos culturales que tanto debían a las tradiciones del Viejo Mundo como a las de sus propios medios; es claro, interpretadas estas últimas con un sentido más amplio, sin las limitaciones regionalistas que antes prevalecieron.

El concepto que el compositor hoy tiene de América Latina, o de cualquiera de sus países en particular, no está limitado a la sola consideración de las culturas vernáculas, ni a las europeas exclusivamente entroncadas a España y Portugal, como tampoco a las supervivencias precolombinas o de la música africana. Abraza todo esto, junto con otras influencias subsidiarias, y no por ello menos válidas e importantes, procedentes de Francia, Italia, Alemania, Asia, o de la misma América, producto de procesos de desarrollos internos, de tradiciones que son partes de otras mayores, pero que también pueden contribuir con expresiones propias. De modo que la necesidad de batir emblemas nacionales para proclamar sus identidades les parece totalmente superada.

Junto con haberse desprendido de la idea exclusiva de recurrir al folklore como medio de identificación, y abrirse a otras posibilidades, el compositor de América Latina se vio expuesto de golpe a un cúmulo de problemas de orden estético y técnicos, inherentes al poswebernismo y a todos los desarrollos y experimentaciones subsecuentes, incluyendo la música electrónica y aleatoria, el empleo de computadores y demás.

No existió una práctica continuada que condujera en forma natural al compositor hasta esta etapa y, por lo tanto, faltó también al público un proceso continuado de experiencias auditivas que lo prepararan gradualmente para enfrentarse a la montaña de nuevas estéticas y técnicas que le habría de deparar la vida musical a partir de 1950.

No cesó para el compositor, sin embargo, el problema de identidad. El serialismo, posiblemente en virtud de su dependencia de métodos inflexibles, arrastró consigo necesidades crecientes por parte de quienes lo adoptaron de encontrar medios que confirieran un sello personal a su obra. En su propia categoría, las formas del neoclasicismo generadas en el Stravinsky de la posguerra (1914-18), como cualquiera de las estéticas que pudiesen venir del Viejo Mundo, llegaron tan cargadas de los rasgos personales que le confirieron sus promotores europeos que produjeron el mismo conflicto.

El miembro de la llamada "vanguardia musical" de América Latina, cuando llegó a verbalizar sus ideas, confesó sentirse víctima de una gradual erradicación de su propio medio, ante lo cual no permaneció indiferente, a pesar de su oposición a todas las formas de nacionalismo que antes habían imperado.

León Schidlowsky (1931), de Chile, habla de una pérdida de contacto "con nuestro propio mundo americano" y luego aconseja al artista joven "buscar su propio acento en el empleo de las técnicas más avanzadas de la música", pero le advierte que "sólo si tomamos conciencia de nuestra propia posición como latinoamericanos, podremos establecer los lazos necesarios con nuestro medio y así encontrar el camino que lo libere y refuerce nuestro mensaje" (1962).

Por su parte, el compositor guatemalteco Joaquín Orellana (1935) define su posición declarando que, a pesar de que el nacionalismo musical como actitud premeditada constituye un atributo ya gastado, el compositor latinoamericano debe descubrir maneras de comportamiento afines a motivaciones que surjan de su propio medio y capaces de generar elementos que representen formas de expresión continental (1968).

El chileno Gustavo Becerra (1925) afirma de manera más categórica y confiada que en Latinoamérica ya se anuncia el advenimiento de estéticas propias, de un enfoque artístico enlazado a la perpetuación de la magia que desde sus orígenes ha apelado a lo más hondo de nuestra sensibilidad y emociones (1972).

Hace más de una década, el compositor cubano Aurelio de la Vega (1925) expresó su convicción absoluta de que la música de América Latina habría de evolucionar hasta el punto en que el elemento nacional ya no sería más el resultado de una imposición exterior, sino que sería aceptado normalmente como una característica biográfica (1959).

Su compatriota Leo Brouwer (1939), al referirse a la música cubana de la última década, escribe que en virtud de "la participación constante del creador en las tareas sociales y profesionales con su obra, y de la reacción favorable de un público no prejuiciado [se ha producido] una situación ideal como punto de partida para la formación de una cultura propia, sin paralelo histórico" (1970).

Los compositores que hemos citado al azar, todos ellos miembros activos de la llamada "vanguardia" en la música latinoamericana, han coincidido en la necesidad de establecer "lazos con nuestro medio" o de buscar "motivaciones que surjan" de éste, han subrayado la importancia que tiene el desarrollar "estéticas propias" afines a "nuestra sensibilidad y emociones", se han referido a una "cultura propia como característica biográfica", que responda tanto a tradiciones universales como a las continentales y regionales. Sabe que el tipo de diferenciación lograda por sus antepasados nacionalistas ya no tiene sentido, pero al mismo tiempo posee una clara conciencia de que a lo que hay que propender hoy es a una síntesis que comprenda aquellos productos universalmente orientados de lr música, junto a las trasfiguraciones de aquellos materiales relaciona-

dos con las expresiones nacionales, y estas últimas liberadas de las limitaciones de tiempo y espacio que antes le habían impuesto las fronteras políticas.

Contemplada desde el punto de vista de las técnicas y estéticas del Viejo Mundo que han prevalecido en las últimas décadas, nos encontramos en Latinoamérica con la confrontación de las fuerzas más opuestas. Coexisten, entrelazándose u oponiéndose, reinterpretaciones del serialismo del tipo strawinskyano, pasando por toda la gama de soluciones intermedias, hasta el empleo de la serialización total, al estilo de un Stockhausen o Babbitt. Junto a éstas subsisten contribuciones de gran fuerza y contenido en la órbita tonal, promociones de lo casual y aleatorio frente a aquéllas que sustentan un absoluto control del proceso creativo, el uso del medio electrónico y de computadoras, junto al de los instrumentos históricos, y también, especulaciones sólo epidérmicas de algunas estéticas del momento, frente a las más serias y dinámicas exploraciones de las posibilidades que éstas puedan ofrecer.

Y por encima de este panorama de tradiciones diferentes, de métodos que se excluyen o complementan, de estéticas que se repelen o armonizan, los compositores parecen coincidir en un aspecto: la común necesidad de identificarse y verse realizados en su propia obra.

En la de Roque Cordero, por ejemplo, nos encontramos con una feliz síntesis de técnicas seriales de raíces centroeuropeas y la esencia de tradiciones afines de su propio medio. El éxito de esta síntesis responde exclusivamente a la fuerza de una posición desprejuiciada frente al medio y libre frente al método.

Cordero maneja el serialismo con gran individualidad, sin permitir que éste interfiera con la libre expresión de sus ideas o que impida que aquellos elementos —especialmente rítmicos— afines a las tradiciones vernáculas se manifiesten con espontaneidad.

Una hueste de compositores latinoamericanos han compartido una posición similar a la de Cordero; todos ellos promotores del serialismo hasta alcanzar el extremo de la serialización total. El concepto de la serie, sin embargo, lo aplican más bien a la preordenación de sonidos o intervalos, lo que muy corrientemente unen al empleo del "ritmo estructural", principio en que Alban Berg basó el desarrollo de una composición al referirlo en todo momento a un mismo motivo celular o inciso rítmico.

Un ejemplo, entre muchos otros, de esto último lo tenemos en el primer movimiento del *Concierto para violín y orquesta* (1962) de Cordero. El total de éste está basado prácticamente en un motivo celular cuya columna vertebral es una serie tratada con los característicos retornos de Cordero a sonidos anteriores, para proseguir en el orden prestablecido hasta completar la serie.

Junto a esta categoría de obras figuran otras, más afines con estéticas derivadas de Anton Webern, con su idea de evitar toda repetición, de escapar a los desarrollos motívicos; obras urgidas por el laconismo peculiar al insigne discí-

pulo de Schoenberg, leales a los principios puntillistas de la *Klangfarbenmelodie* y otros conceptos heredados de él.

El argentino Gerardo Gandini (1936) en su *Música nocturna* compuesta en 1964, aparece definitivamente guiado por el *Klangideal* de Webern, al buscar para cada sonido de su serie un timbre diferente dentro del conjunto de flauta, cuerdas y piano empleado. Por otra parte, se separa de su progenitor al incorporar a su obra ciertos elementos improvisatorios que afectan a los factores velocidad y ritmo.

Un enfoque parecido, aunque en su caso partiendo de la idea de un control prestablecido de la composición en todas sus dimensiones, es el que evidencia el chileno León Schidlowsky en *Amatorias* (1963), para tenor, saxofón, guitarra, arpa, celesta, piano y percusiones. El compositor basa su obra en dos series interdependientes de sonidos y duraciones, además de emplear un orden de matices que es autónomo con respecto a los elementos anteriores. Por otra parte, aquélla trascurre en una curiosa alternación de episodios instrumentales del más estricto control, con otros en que se confieren libertades improvisatorias a la voz.

Argentina y Chile, y en parte Uruguay, fueron los países más abiertos a la asimilación del cosmopolitismo que floreció en América en los albores del medio siglo. Esto probablemente fue favorecido por la debilidad con que el nacionalismo afectó a sus más destacados compositores en las décadas precedentes.

México y Brasil, en cambio, que aún contaban con algunas fuerzas poderosas dentro de las posiciones nacionalistas adoptadas a comienzos de siglo, abordaron con algún retardo el empleo de las estéticas que hoy son medulares al internacionalismo imperante en América Latina. Personalidades como las de Blas Galindo (1910) en el primero de estos países, o de Camargo Guarnieri (1907) y su discípulo Osvaldo Lacerda (1927) en el segundo, con sus valiosos aportes ligados, aunque sutilmente, a sus propias tradiciones vernáculas, ciertamente han contribuido a postergar el advenimiento del eclecticismo e internacionalidad que hoy prevalece entre sus colegas y compatriotas de la joven generación.

Brasil ingresa en la llamada vanguardia de la música latinoamericana alrededor de 1960 con las contribuciones provenientes de dos grupos de compositores afiliados a estéticas consustanciales al poswebernismo. Representantes de ambos: del de *Musica nova* de São Paulo y del de *Música experimental* de la Universidad de Brasilia, luego de contribuir con algunos ejemplos de composiciones seriales de claras connotaciones temáticas, se entregan de lleno a la creación de ciertas obras aleatorias que plantean problemas más filosóficos o esotéricos que técnicos, y cuya existencia parece depender inevitablemente del desarrollo de ciertas "grafías", o nuevas formas de notación supuestamente concebidas para superar las limitaciones de los sistemas tradicionales de escritura musical.

Uno de los miembros del grupo de São Paulo, Rogerio Duprat (1932),

luego de un temprano período folklorista, viaja a Darmstadt, donde trabaja con Boulez, Stockhausen, Ligeti y Pousseur, y regresa a Brasil en 1962, donde concibe sus *Antinomias I*. En esta obra aleatoria, los quince componentes de un conjunto instrumental mixto deben interpretar una partitura diseñada en sucesiones de círculos que contienen especificaciones de altura, intensidad, timbre y aproximada velocidad de los sonidos; deben decidir de acuerdo con las tesituras de cada instrumento cuáles son los que tocan, junto con resolver acerca de comienzos y fines de frases o episodios, sobre simultaneidades y otros detalles.

Su colega y compatriota Damiano Cozzella (1929) en su *Discontinuo* (1964) para piano y cuerdas, adhiere también a los principios aleatorios, con una partitura que alterna en episodios de estricta notación con otros que recurren a lo casual, permitiendo a los intérpretes escoger libremente sus sonidos dentro de tres categorías de registros preestablecidos: alto, medio y bajo. Tienen también libertad para alterar el orden de cada acontecimiento, o *event*, extenderlos o acortarlos, dentro de una secuencia de duraciones relativas expresadas gráficamente por rectángulos de diferentes dimensiones. Cozzella encabeza su partitura con la siguiente leyenda: "Esta es una obra que no es, todo en ella depende de la iniciativa y decisiones instantáneas del director."

En los últimos diez años, las técnicas aleatorias han proliferado en Latinoamérica en simultaneidad y sincronización con el desarrollo de toda suerte de nuevas grafías, con supervivencias "dadaístas" teñidas del negativismo y lo grotesco del primer Cage, como también imitaciones de sus más recientes recurrencias a lo fortuito del I-Ching. Para escapar del automatismo y mecanización a que la música había sido arrastrada por los fetichismos de la total serialización, el compositor americano ha recurrido al otro fetichismo del albur, al culto del absurdo, a la adopción de filosofías que comúnmente "sirven para encubrir las debilidades técnicas" del compositor más de lo que contribuyen a la esencia misma de la música. (Pierre Boulez, 1967.)

Dentro de esta anarquía, el acto de la creación ha tendido a despersonalizarse, ya sea debido al embrujo del control absoluto de la música en todas sus dimensiones, sometiéndola a parámetros regidos por dogmas inalterables, o al renunciamiento a este control recurriendo a procedimientos en que el compositor meramente sugiere, provee secuencias de sonidos o ritmos, y hasta a veces, sólo imágenes visuales, para que él, o los intérpretes improvisen.

Tanto la sumisión a la primera de estas categorías, representada por las técnicas de serialización total, como a los procedimientos aleatorios envueltos por la segunda, han cerrado las puertas a la intuición como fuerza participante en la creación, han apartado la obra de arte del dinamismo e impulso renovador que es propio a toda tradición y la han hecho, también, perder contacto con su medio.

Envuelve ello un renunciamiento al aporte del subconsciente como factor

resultante de época, de contacto histórico, social político y cultural, y de aquellas tradiciones asimiladas por vías de experiencias personales. (Juan Orrego-Salas, 1972.)

"Es imposible prever todas las vueltas y albures que deparan los materiales seleccionados por el compositor", escribió Boulez (1957), lo que Xenakis ya había expresado en otras palabras al observar en el constreñimiento del serialismo de hace ya dos décadas "la semilla de su propia destrucción". (Ianis Xenakis, 1955.)

No obstante, dentro de este panorama de tan singulares confrontamientos estéticos, la música latinoamericana, como la del resto del mundo occidental contemporáneo, puede haber caído en los vicios ya anotados, o haber sido víctima de luminarias transitorias que han ocultado sus debilidades bajo el manto de una aparente originalidad. Pero, al mismo tiempo, algunos aportes de valor dentro de visiones más desprejuiciadas y penetrantes de las mismas estéticas y métodos, han mantenido la llama encendida de desarrollo que, a pesar de su eclecticismo e internacionalidad, posiblemente al cabo de algunos años se nos revelarán también como portadores de un sello propio, consustancial a nuestro medio.

Manuel Enríquez (1926), de México, en su *Cuarteto de cuerdas No. 2* (1967) emplea, alternando con pasajes en escritura convencional, un sistema de notación gráfica similar al de Berio en *Tempi Concertati* o de Brown en *Hodograph I*, de mucho mayor precisión que los neumas coloreados que Cage usó en su *Aria* (1958). El joven mexicano, aunque abiertamente adhiriendo a métodos de escritura que exponen a su obra a resultados similares a cualquier otra basada en el juego del azar, logra, no obstante, una atmósfera propia. Seguros que adelantándonos al tiempo que necesariamente deba trascurrir para que expresiones afines al medio americano se manifiesten en una obra como ésta, y tal vez movidos por una urgencia de sentirlas materializadas, es que nos parece captar en ella algo de esa heterofonía que Chávez en su *Sinfonía india* nos legó como rasgo propio a las tradiciones precolombinas de México. Hay algo también de los motivos celulares en que la música primitiva se apoya y que fueron medulares al *Sensemayá* o *Cuauhnahuac* de Revueltas, y más de alguna evocación del sonido de las ocarinas y flautas indígenas que trasciende también de la *Sinfonía No. 5* de Chávez. En otras palabras, se presiente en esta obra de Enríquez una continuidad dentro del cambio, una fuerza tradicional dinámica, similar a la que une a Debussy con Boulez.

Gabriel Broncic (1942) de Chile en su *Quodlibet III* (1967), para cuatro grupos instrumentales, emplea una grafía aún más distante del sistema convencional de notación europeo que la de su colega mexicano. Esta obra está concebida en bloques de sonoridades, lo que el compositor expresa en una escritura simbólica de rectángulos cuyo largo determina la duración aproximada de cada acontecimiento. Matices, cualidad de emisión, registros aproximados dentro de

las tesituras de cada instrumento aparecen predeterminados, pero los sonidos e interválica quedan entregados a la selección instantánea de los intérpretes. El resultado es el de una superidealización del *tone cluster*, o racimo de sonidos, o sea, el de un estilo muy alejado del *Klangideal* y de la horizontalidad lineal del serialismo más cercano a las *nubes sonoras* de Xenakis, debido al uso de bloques de sonidos de contornos preestablecidos, pero con movimiento interno aleatorio.

El efecto de oponer volúmenes de diferentes densidades y texturas, que es lo que en esencia Broncic obtiene, nos incita a una observación muy subjetiva: la de ver en ello reflejarse la imagen del macizo andino, más aún cuando el empleo del *tone cluster* es tan característico de los músicos del área geográfica expuesta ineludiblemente a éste. Lo comparten como rasgo estilístico, Celso Garrido-Lecca (1926), Edgar Valcárcel (1932), César Bolaños (1931), y Enrique Pinilla (1927), de Perú, León Schidlowsky (1932) y Gustavo Becerra (1925), de Chile, entre otros.

Dudas podrán surgir respecto a los planteamientos de éstos y otros compositores. Las respuestas a sus problemas no son fáciles de encontrar y no contamos con elementos de juicio inmediatos que nos permitan dar un veredicto de proyecciones futuras acerca de sus contribuciones. La libre improvisación, el albur, la magia, constituyen características propias a las tradiciones afroamericanas e indígenas de nuestro hemisferio. Se podría poner en duda la energía latente contenida en los procedimientos aleatorios como fuente generadora de estilos de características regionales propias. Sin embargo constituye un hecho evidente la esperanza manifestada por algunos de nuestros compositores y su convicción de que los géneros afiliados a la improvisación podrán conducirlos al desarrollo de estéticas no sólo progresistas, sino de verdadera sustancia vernácula.

Como en Europa, en Latino América casi todos los compositores que han roto con el concepto tradicional de la forma se han cobijado bajo el alero de los procedimientos aleatorios, y se han ubicado en algún lugar dentro de un espectro que comprende tanto el teatro musical del absurdo iniciado por John Cage y David Tudor en Estados Unidos, como el orden y control evidenciado por las obras de los polacos Lutoslavsky y Penderecki, a pesar de su divorcio de lo normativo y pragmático. En la primera de estas categorías, América Latina cuenta con un repertorio bastante variado de aventuras, es decir, de obras no sólo dependientes de lo fortuito, sino del espectáculo, del sonido captado por la vista más que por el oído.

Sur scène del argentino Mauricio Kagel (1931) es "una obra de cabaret didáctico con música reducida al mínimo". (H. H. Stuckenschmidt, 1969).

Colores mágicos del uruguayo José Serebrier (1938) es una obra para arpa solista y orquesta de cámara, concebida para presentarse en simultaneidad con efectos visuales producidos por reflectores y por el sincroma, máquina diseñada

por Stanley B. Elliot para reaccionar al estímulo sonoro con imágenes proyectadas en una pantalla. Exige, además, una disposición en diferentes niveles de los músicos, e incluso movimientos dentro del escenario para algunos.

Juegos, del chileno Gustavo Becerra, se agrega a ésta y muchas obras de esta especie, prescribiendo el empleo de un piano, cinta magnética, doce pelotas de ping-pong y un ladrillo.

En una categoría más próxima a la escuela polaca contemporánea, se encuentran creaciones como *Mosaico* (1970) del brasileño Marlos Nobre (1939), *Isomerismo* (1971) de su compatriota Jorge Antunes (1942), *Interferencia I* (1966) y *Trasparencias* (1965) de los argentinos Alcides Lanza (1929) y Antonio Tauriello (1931) respectivamente, *Llaqui* del chileno León Schidlowsky, *Exaedros II* del cubano Leo Brouwer (1939), *Analigus* de su compatriota Aurelio de la Vega (1925).

Éstas y muchas creaciones más del siglo xx en Latinoamérica pertenecen a la categoría de obras que se han apartado fundamentalmente del concepto tradicional de la unidad y coherencia del discurso musical cimentado en el desarrollo de ciertos materiales temáticos básicos. La singularidad del instante —breve, conciso y diferente de otros— ha venido a remplazar a las grandes estructuras de la música europea que dominaron hasta hace dos décadas y que aún tienen validez para muchos compositores de elevada alcurnia.

La coherencia de hoy depende del momento aislado, de lo inmediatamente perceptible en la más breve de las expresiones.[12] (H. Stuckenschmidt, 1969.) Esto se inició ya con el empleo de las microformas cultivadas por Schoenberg a partir de 1910 y perpetuadas en seguida por Webern. Productos de éstas y de toda la variedad de procedimientos derivados de ellas mismas, aquéllos que Krenek ha calificado de atemáticos y puramente expositivos, es decir, desprovistos de desarrollo (Krenek, 1962), han enriquecido el repertorio latinoamericano a veces con ejemplos de singular belleza y categoría. Entre otros, podríamos mencionar *Cristos* (1963) y *Visione* (1964) de la compositora peruana Pozzi Escot (1931), *Móviles* (1965) de su colega colombiana Jacqueline Nova-Sondag (1938), *Zinctum* (1967) del uruguayo Sergio Cervetti (1940) o *Micropiezas* (1960) del chileno Eduardo Maturana (1920).

A pesar de su abstracción, es inevitable detectar en la primera de estas obras de Pozzi Escot un expresionismo atado a la religiosidad descarnada y sombrío dramatismo de los tallados y pinturas cuzqueñas, resultado del confrontamiento de la fe penitente y a la vez inquieta del místico español y de la magia e ingenuidad del indio. Todo ello lo expresa la compositora a través de un lenguaje avanzado, en que el elemento improvisatorio es empleado dentro de coordenadas bien precisas, aunque libres de cualquier dogmatismo.

[12] H.H. Stuckenschmidt, *op. cit.*

Marlos Nobre en su cantata *Ukrinmakrinkrin* (1964), dentro de un contexto musical en que confiere libertad a sus intérpretes a través de un sistema de notación probabilística que afecta exclusivamente al parámetro de velocidades, se reserva un control absoluto de los sonidos, ataques, matices y timbres. Obtiene así resultados profundamente afines a ciertas expresiones fetichistas afrobrasileñas, evocadoras del *candomblé* y la *macumba*.

El propio compositor reconoce que el uso de los sistemas de notación probabilística no son sino "el resultado de una necesidad lógica y vital de la música contemporánea, debido a la complejidad inherente al empleo de valores irregulares y, por lo tanto, de formas irregulares". (M. Nobre, 1967.)

Con ello, probablemente, se abren las puertas al empleo de un tipo de albur más dependiente del automatismo que de la inadvertencia, puesto que reconoce la validez de la forma y otros elementos como factores controlados por el compositor. Y es posible que del juego interno entre estos elementos preconcebidos y aquéllos entregados a las reacciones instantáneas del intérprete, juego que en este caso ha sido puesto en acción por un compositor brasileño, surjan aquellas características afines a su propio medio.

El concepto expresado por Schillinger de que el sistema o método es en sí un producto de la creación misma y que, por lo tanto, abre nuevas puertas hacia futuras exploraciones (J. Schillinger, 1948); cuando se lo ha aceptado como sinónimo de que la creación precede a la teoría, ha contribuido, sin duda, a la generación de obras de arte meritorias. Sin embargo, cuando no se lo ha entendido así, y la doctrina se ha anticipado a la obra, por mucho estímulo que la primera le haya ofrecido al compositor, lo ha expuesto a caer en la trama que tantas veces ha coartado su libertad hasta el punto de trasformarlo en esclavo de su propia teoría.

Esto ha afectado a sectores más o menos apreciables de la música en Latinoamérica en la total extensión de nuestro siglo. El compositor comprometido con el folklorismo imperante en las primeras décadas llegó en muchos casos a ser esclavo de su compromiso de manera tan evidente, como posteriormente algunos lo han sido tanto del serialismo como de ciertas supervivencias formalistas históricas, de los géneros aleatorios, de las grafías o del medio electrónico y otros. Se desprende de ello que en nuestra época el artista se ha visto expuesto tanto a una dependencia del dogma planeado con minuciosidad antes de la creación, como de lo antinormativo, que lejos de ofrecerle libertades que vengan a reforzar el contenido de su mensaje, lo han rodeado de una atmósfera vaga, sin tiempo ni espacio, sin orientación ni perfiles propios.

La música electrónica en América Latina tuvo un despertar tardío debido al tiempo que trascurrió antes que nuestros compositores dispusieran del equipo necesario para producirla. De las primeras experiencias realizadas en el Laboratorio de Acústica de la Universidad Católica de Santiago, por el compositor e inge-

niero chileno José V. Asuar (1933) en 1957, hasta el presente, se puede constatar un trascendental progreso hacia la consolidación del medio. Sin embargo, es difícil detectar dentro de este género expresiones regionalmente representativas, a excepción de aquéllas comprometidas con elementos extramusicales afines al medio. Pero, por otra parte, la educación que en la actualidad están recibiendo los compositores jóvenes en los centros electro-acústicos establecidos en Argentina, Brasil, Chile, México y Venezuela, entre otros, asegura el muy pronto establecimiento de un repertorio representativo. Ésta no sólo propende al conocimiento exhaustivo de las disciplinas propias al medio, o sea, de acústica y tecnología aplicada al manejo de los equipos, sino también de aquéllas que son tradicionales de la música.

Las figuras más destacadas en esta órbita han sido, en general, las de aquellos músicos como los argentinos Mauricio Kagel (1931) y Mario Davidovsky (1934) o la del chileno José V. Asuar, cuyas experiencias básicas o cuyas carreras se han desarrollado fuera de Latinoamérica.

Este último se ha tornado recientemente hacia el empleo de computadores como elementos auxiliares en el proceso creativo, lo que ha resultado en sus obras *Formas I* (1970) y *Formas II* (1972).

Una hueste de más reciente promoción ha comenzado a contribuir con obras de singular riqueza e individualidad al medio electrónico. Tal es el caso del argentino Francisco Kröpfl (1935), cuyo *Diálogos III* (1966) constituyen un aporte de gran contenido expresivo y absoluto dominio del medio. Junto a esta obra podemos mencionar otras de Juan Amenabar (1922) de Chile, de Antonio Mastrogiovanni (1936) de Uruguay, de César Bolaños (1931) de Perú o de Antonio Estévez (1916) de Venezuela, quien después de un extenso período nacionalista, se ha vuelto hacia la música electrónica, produciendo obras como sus *Cosmovibrafonía I* y *II* (1967-68).*

Derivaciones, aunque no necesariamente empleando el sonido electrónico como tal, pero sí basadas en el aprovechamiento de la cinta como medio de producción sonora, son las obras llamadas *espaciales* por Juan Blanco (1920) de Cuba. En éstas, el compositor aprovecha el espacio abierto estableciendo puntos de emisión situados en lugares diferentes y ordenados conforme a ciertos diseños geométricos. Con ello logra producir la sensación de desplazamientos del sonido mediante un proceso combinado de cambios de pistas y distribución manual, o de simultaneidad de complejos sonoros diferentes. Sus composiciones tituladas *Poemas espaciales*, de las cuales ya ha producido cinco, están basadas

* Entre los compositores venezolanos se destaca en nuestros días Alfredo del Mónaco, quien ha producido toda una serie de obras electrónicas, con o sin intervención de instrumentos clásicos. Del Mónaco trabajó varios años en los estudios de la Columbia University en Nueva York, y ahora trabaja en Alemania, cuando en rigor debiera dirigir un instituto de música electrónica en Caracas. [R.]

en el aprovechamiento a la intemperie de los principios de la estereofonía, lo que el propio autor describe como "musicalización de grandes espacios". (Pedro Simón, 1972.) Emplea en éstas materiales electrónicos y concretos, la voz humana grabada, y a veces sincroniza todo esto con secuencias de luces.

La meta buscada por Blanco es, como él lo afirma, el lograr "la sonorización permanente" de ciertos espacios rurales o "insertar estas estructuras sonoras en el ambiente urbano como elemento cotidiano". (P. Simón, 1972.) Esto, naturalmente, contribuirá a difundir con más efectividad el mensaje políticosocial que sus obras también encierran, cuando emplea la oratoria de Fidel Castro, del Che Guevara, o textos de Ho Chi Minh y otros líderes de la revolución socialista.

Blanco pertenece entonces a aquel grupo de creadores doblemente comprometidos, por una parte, con los principios de una determinada técnica de composición, y por otra, con elementos extramusicales de contenido político. Su caso es semejante, en el aspecto mencionado, al de Luigi Nono en *Il canto sospeso* o *Intoleranza*, o al de otros latinoamericanos, como el de los chilenos León Schidlowsky en *Invocación* (1964), cuyo mensaje extramusical emerge como protesta y conmiseración por los asesinatos de judíos en los campos de concentración nazis, o de Fernando García (1930) en su *Cantata para América insurrecta* (1963), basada en un poema de Neruda.

Pertenece a este tipo de arte comprometido con ideas extramusicales toda la variedad de estilos sacros, especialmente asociados a la Iglesia católica, que han proliferado en América Latina desde la Colonia hasta la actualidad con ejemplos, entre otros, como las *misas criollas* promovidas por el nuevo ecumenismo.

También los aportes de la canción protesta, que ha florecido tanto en los estratos populares como en los semicultos, deben agregarse a esta categoría.

El movimiento musical conocido como "tropicalismo", que surgió en Brasil con la dictadura militar en 1964 con exponentes como Caetano Veloso, definen su posición como "no comprometida con la realidad política del momento", (López y Pérez, 1971),[30] con lo que automáticamente adquiere un compromiso con las ideas opuestas a ella. Los aportes de ésta se agregan a los inspirados por la revolución cubana, a la canción política del género balada de Pablo Milanés, Juan Formell, Silvio Rodríguez y otros, la que en Chile también ha encontrado talentosos cultivadores como Sergio Ortega y Ángel Parra, en Argentina a Óscar Matus, en Uruguay a Carlos Molina y en México a Óscar Chávez.

Consideradas desde el punto de vista puramente musical, los productos de estos movimientos no difieren de otros que en Brasil han emanado del bossa nova, o sea de las obras de Joao Gilberto, Tom Jobim o Vinicius Moraes con

[30] J. Lopes y M. Peres, "La música popular brasileña", *Boletín Música* núm. 18, Casa de las Américas, La Habana, 1971.

sus reinterpretaciones rítmicas de la samba y sus armonías disonantes, o en Cuba, de todas las derivaciones del arte de Roig, Lecuona o Bola de Nieve. Se vacían en éstos las tradiciones vernáculas de cada país y otras provenientes de las esferas de sus pequeñas burguesías, junto a las influencias del movimiento jazzístico internacional, del rock 'n roll y hasta de la vanguardia de la música erudita. Esta confluencia de corrientes dispares unida al compromiso sociopolítico interpretado en cada caso en términos afines al país, ha engendrado estéticas de peculiaridades bien distintivas.

Frente al espectro total de los géneros de música comprometida, a través del cual América Latina se ha expresado, desde aquéllos dependientes del dogma puramente musical, hasta los atados a la ideología política o religiosa, existe también un vasto repertorio de obras que han nacido de un compromiso que en vez de concentrarse en una estética o técnica determinada, de recurrir a elementos expresivos limitados a una región, o a un mensaje partidista, se han abierto al espacio total, cronológico, geográfico, cultural, social y humano —captado mediante el conocimiento y experiencia del artista. Con ello se ha creado un presente dinámico, que sin apoyarse en una técnica determinada, o jurar lealtad a una estética necesariamente clasificable, ha logrado generar fuerzas que están constantemente impulsándolo hacia el porvenir. De modo que muchos compositores en América Latina siguen produciendo obras representativas que tanto mantienen su independencia del dogma serialista en que todo resulta previsible y explicable, como de la creencia de que el albur de última hora que le ofrecen los géneros aleatorios, puede conferir a la creación lo que la imaginación del artista no logró prever.

Una lista extensa de contribuciones vertidas de la pluma de muchos compositores podría ofrecerse dentro de esta categoría. En ella deberían figurar muchos nombres y muchas obras que por su profundo contenido y sólida realización han constituido aportes vitales a la música contemporánea de América Latina, sin requerir, para ser reconocidos, el que puedan clasificarse dentro de alguno de los "ismos" de nuestra época, y para ser evaluados, de otras razones que las que se desprendan del impacto emocional producido y de la perdurabilidad de su experiencia.

A esta categoría pertenecen obras como las *Variaciones concertantes* (1953) de Ginastera, la *Sinfonía para cuerdas* (1950) del uruguayo Héctor Tosar (1923), los *Vitrales de la Anunciación* (1950) del chileno Alfonso Letelier (1912), las *Cantigas del rey* (1960) del cubano Julián Orbón (1925), las *Variaciones elementales* (1965) de Edino Krieger (1928), de Brasil, el *Concierto para violoncello* (1960) de su compatriota Claudio Santoro (1919) o los *Epitafios* (1953) de Rodolfo Halffter (1900), de México.

Y aunque sin necesidad de singularizar obras, esta lista debería ser incrementada con los nombres de Roberto Caamaño (1923) y Roberto García Morillo

(1911) de Argentina, Juan Allende-Blin (1928) o Darwin Vargas (1925) de Chile, Enrique Iturriaga (1918) de Perú, Luis A. Escobar (1925) y Fabio González-Zuleta (1920) de Colombia, Rahzes Hernández López (1918) de Venezuela, Héctor Campos Parsi (1925) y Rafael Aponte-Ledée (1939) de Puerto Rico, Eduardo Mata (1942) de México, Guido Santórsola (1904) de Uruguay, entre otros.

El grupo de compositores no comprometidos ha contribuido al patrimonio de la música erudita de América Latina dentro de una gran variedad de estéticas diferentes, incluyendo aquéllas cuyos productos reflejan de la manera más sutil y abstracta lo más esencial del medio americano. Este último aspecto que por los senderos de un neoimpresionismo se manifestó ya en obras como las *Tonadas* (1922) para piano, del chileno Pedro Humberto Allende (1885-1959), en los *Ponteios* (1931-35) de Camargo Guarnieri (1907) de Brasil, en los *Corales criollos* (1953) del argentino Juan José Castro (1895-1963) entre otras obras, es el que dentro de una visión avanzada emergió de la *Cantata para América mágica* (1961) de Ginastera y que también se proyectó con finura y profundidad en la *Elegía a Macchu Picchu* (1965) o *Antaras* (1968) del peruano Garrido-Lecca y con un hálito de universalidad y a la vez de identificación con las tradiciones vernáculas en *Concertante* (1968) para timpani y conjunto de cámara de Blas Atehortua (1933), de Colombia.

Y así como en las obras citadas podemos descubrir los lazos sutiles que las unen a sus propias tradiciones y cómo apoyándose en éstas emprenden su vuelo hacia el gran mundo, en otras vemos sólo la urgencia de lanzarse a la exploración de este gran mundo sin dejarse tocar conscientemente por el aporte del suelo de donde han nacido. Esta corriente depara muchos enfoques diferentes e igualmente valiosos, desde aquéllos regulados por un absoluto control de los materiales empleados, como *Tempi* (1962) del chileno Claudio Spies (1925), hasta otros basados en un libre manejo de complejos sonoros masivos, manejados al estilo de los *collages*, como *Sideral II* (1970) del mexicano Héctor Quintanar (1936).

Es claro que es difícil establecer líneas divisorias entre el compositor comprometido y el que se supone sólo dependiente de su libre arbitrio, entre aquél que sigue creyendo en el acto de la composición como resultado de sus propios sentimientos y decisiones, y el que entrega sus ideas básicas al albur y a las decisiones instantáneas del intérprete. No sólo hay obras que participan de todos estos enfoques a la vez, sino compositores que constantemente saltan de un lado al otro de estas fronteras. En todos ellos se han apoyado también obras de trascendencia, creaciones que han dado motivo a experiencias que se han prolongado más allá de su primer contacto con el público y que, por lo tanto, han creado hábitos en el auditor y, a la vez, una continuidad creativa dentro del

cambio. En otras palabras: han generado estéticas y establecido el empleo de ciertas técnicas que con el correr del tiempo nos brindarán posibilidades de descubrir en ellas perfiles distintivos, contribuyendo así al enriquecimiento y perpetuación de lenguas madres propias a la música erudita de nuestro Tercer Mundo.

IV

Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana

JOSÉ MARÍA NEVES

No es tarea fácil trazar con precisión las líneas que determinaron la evolución del estilo o de los diferentes estilos que se desenvolvieron en los diversos países de América Latina, sobre todo en un estudio como éste, que no pretende ser exhaustivo, por imposición de la forma de la presente obra y por limitaciones ligadas directamente a los problemas relacionados con el inmenso trabajo de pesquisa que exigiría y que, en el momento actual, es todavía de difícil realización. Pues si la musicología latinoamericana es hoy muy rica, no existe aún ninguna obra significativa que nos ofrezca un panorama de la integración y nos dé una interpretación de las grandes culturas de este hemisferio, en una visión global de aquello que sería la creación musical latinoamericana. Esta obra que ahora se publica podrá —y será ese su mayor mérito— abrir caminos en esta dirección, alentando la continuación de las investigaciones y un mayor desarrollo de los estudios que permitirán un mejor conocimiento de los diferentes aspectos de la vida musical en América Latina de ayer y de hoy.

Los trabajos musicológicos de que se puede disponer para el estudio del problema musical latinoamericano son, por ahora, aún insuficientes y no siempre informan con la debida exactitud. Muchos se quedan en apreciaciones críticas bastante subjetivas y en ellos encontramos una tentativa frustrada de colocar las obras examinadas en formas o moldes consagrados, más característicos de otras épocas.

Aún si nos quedamos en el plan estricto de la información, vemos que existen lagunas que deben ser llenadas con urgencia, vínculos que deben ser creados. Sería normal si se pudiera vislumbrar de más cerca lo que sucede en los pequeños y grandes países de este mundo que buscan su fisonomía propia, libre del subdesarrollo y de la alienación que se hacen presentes también en los dominios de la creación artística. Ahora más que nunca se hace necesario un mayor intercambio entre países, grupos y personas. En lo que toca a los compositores, su desinterés parece ligarse a una falta de apoyo y de estímulo: sus obras son difícilmente ejecutadas, editadas o grabadas, lo que aparta las mejores oportuni-

dades de apertura para el diálogo, intercambio de experiencias y establecimiento de lazos más continuos y profundos. Recientemente, gracias sobre todo a las actividades de institutos y centros musicales de mayor proyección (donde se reúnen compositores de muchos países) y gracias a los festivales y cursos que se realizan con periodicidad regular y que ponen especial énfasis en la música latinoamericana, empieza a existir una provechosa relación entre los compositores. Obsérvase, a partir de ahí, un progreso sorprendente en lo que se refiere a la búsqueda de un nuevo lenguaje musical y, lo que es importante, en una línea nítidamente continental, ultrapasando las limitaciones de las fronteras nacionales.

Procuraremos, en este estudio, dar una visión de conjunto de la creación musical latinoamericana, del período de la colonización hasta hoy, en la marcha evolutiva que lleva de lo regional a lo universal, de la obediencia servil a los cánones de la música occidental dictados por Europa a la conciencia de su fuerza creadora original, esencialmente comprometida con los problemas de América Latina.

No es el caso de hacer una relación de autores de renombre, ni de presentar biografías de compositores importantes. Hace falta una perspectiva temporal para efectuar una apreciación objetiva acerca de las obras y su valor artístico. Y a veces el éxito y la fama no son dados en razón de dicho valor artístico, sino de componentes extramusicales. Daremos aquí mayor importancia a los compositores que contribuyeran más eficazmente al progreso musical de sus países de origen y a la implantación de una conciencia latinoamericana.

1. EVOLUCIÓN DEL ESTILO

Hay quien demuestre en elaborados estudios las diferencias que separan las diversas culturas latinoamericanas, dentro de las áreas de influencia española y, sobre todo, de ésta para las de predominancia portuguesa. Ahora, tal separación tan radical parece sin sentido, pues España y Portugal son vistos cada vez más como pertenecientes a una misma cultura, dentro de la unidad de la península ibérica. Esto explica el gran parentesco que hay entre los resultados de los grandes movimientos colonizadores, español y portugués: el bello ejemplo de la arquitectura que, especialmente en el período colonial, evidencia espectacular unidad en toda su diversidad. Diferencia, sí, se puede observar si comparamos la colonización iberoamericana con las norteamericana: en cuanto en América Latina se puso gran énfasis en las actividades culturales y artísticas, en Estados Unidos otros eran los valores preponderantes, orientados hacia el progreso material.

Con respecto a las influencias ejercidas por la música de los habitantes na-

tivos del continente, el problema parece presentar más difícil solución. Viviendo en regiones geográficas diferentes, ellos conservaban todavía innumerables elementos comunes en sus formas de vida, en su cultura y en su arte. La separación y el aislamiento a que estaban condicionados por las inmensas distancias que separaban sus regiones de origen eran, entretanto, atenuadas por el estilo de vida que llevaban, subordinado, en el plan físico y psíquico, a las influencias del medio ambiente. Y esta vida comprendida globalmente era exteriorizada en las manifestaciones artísticas, que tuvieron siempre carácter tan definido y demostraron inagotable riqueza. Desde este punto de vista, nos parece útil asignar menor importancia a las diferenciaciones étnicas evidentes y que son, sin duda, absolutamente necesarias en trabajos de investigación folklórica.

Otro elemento importante en la formación del "homo americanus" (según la expresión del musicólogo Francisco Curt Lange) y de su cultura fue el negro, que actuó en diferentes escalas de intensidad, marcando su presencia y determinando estructuras, en algunos de los países de América Latina, o contribuyendo de manera eficaz, aunque sin dejar muchas señales evidentes de su presencia, en otros países de colonización española. Allá donde el negro se estableció y echó raíces, sentimos enormes trasformaciones en la herencia europea, ya tradicional, trasformaciones sutiles que, guardando las apariencias de las costumbres traídas por los colonizadores, dieron cabida a la concepción de vida (y todo lo que de esto pueda derivar) propia del esclavo africano.

Seguiremos ahora el orden cronológico de los acontecimientos, para examinar con más claridad la evolución de la música culta latinoamericana hasta los días de hoy, cuando se puede descubrir algunas señales del surgimiento de un lenguaje musical común a los diferentes países del continente.

Del siglo XVI al siglo XVIII, época de los descubrimientos, de las conquistas y de la posesión definitiva de la tierra, la música fue utilizada en dos sentidos principales: religión y diversión. Era la música europea colocada cara a cara con la música nativa y aquella traída por el africano, mezclándose en un ambiente nuevo, dentro de nueva forma de vida. Dada la mezcla, se puede hablar del surgimiento de una música típicamente latinoamericana.

Religión: aquella traída por los colonizadores, el catolicismo, y aun las que ya existían en la tierra y las que vinieron como contribución del elemento negro. Cada una con sus ritos y con su música: el catolicismo oficial al que todos tenían que someterse y que, con fines exclusivamente utilitarios, la catequesis, tomaba elementos de las otras, sobre todo la música, para llegar más fácilmente a las personas. Las necesidades catequísticas determinaron la aparición de formas de gran interés, una especie de oratorio, usando el latín, el portugués, el castellano y la lengua regional y, musicalmente, el canto gregoriano y temas sacados de la música indígena y, más tarde, de la negra. Infelizmente el análisis de tales documentos no es posible, visto que solamente los textos literarios llegaron hasta

nuestros días y pueden ser recogidos en la gran correspondencia de los misioneros, donde hay una exaltación del papel de la música en tales ceremonias, ciertamente muy próximas de los autos medievales.[1]

Diversión: sobre todo en uso por la clase dominante, la cual pasa a todo el pueblo. En la época citada se sitúa el surgimiento del arte popular latinoamericano. Dentro del gran proceso de interpenetración racial, la idea de arte popular no debe oponerse a la de arte culto; la separación de clases marcaba hasta cierto punto la diferencia, pero encontramos numerosos ejemplos de asimilación por parte de los señores de músicas y danzas de la calle y de la "senzala", como, al revés, se puede observar sensible influencia del arte más sofisticado sobre la creación ingenua del pueblo, y no sólo la influencia, sino la utilización deformada de muchos elementos del arte cultivado por la clase dominante. Tal fenómeno ocurrió también en Europa, en tiempos pasados.

Es a partir del siglo XVIII cuando la música empieza su vertiginoso desenvolvimiento en América Latina, debido sobre todo a un mayor desarrollo socioeconómico. Muchas cosas ocurren: aparecen las primeras orquestas, dirigidas por maestros europeos que razones misteriosas aquí trajeron; las catedrales intentan dar mayor brillo al culto, siguiendo modelos de la metrópoli; aparecen algunas agremiaciones religiosas ligadas a la música (como las Hermandades de Santa Cecilia, que funcionaban casi como un sindicato musical); son inaugurados los primeros teatros de ópera, que presentan, a veces, obras de autores latinoamericanos (el compositor brasileño Antônio José da Silva —O Judeu— nacido en 1705 y muerto en 1739 por la Inquisición, autor de varias óperas, llegó a tener gran éxito en teatros de Europa.

El siglo XIX asiste todavía al desarrollo de la ópera, prácticamente la única forma de música culta presentada al público. Así, los grandes éxitos europeos son inmediatamente traídos al Nuevo Mundo, muchas veces con sus intérpretes originales, haciendo que el público pudiera mantener un contacto permanente y acompañar las realizaciones de este género musical.

Es, entretanto, en el campo de la música sacra donde se procesan, sin embargo, las mayores trasformaciones. Son notables las realizaciones de compositores latinoamericanos de fines del siglo XVIII y del siglo XIX, muchos de ellos con fuerte dosis de sangre negra. El movimiento musical existente en Minas Gerais (Brasil), Cuba, México, Venezuela, Argentina, Perú y Colombia es hoy bastante conocido, gracias a estudios musicológicos que demuestran la intensidad y la calidad del movimiento musical de aquella época. Es interesante observar que tales compositores tuvieron formación musical estrictamente doméstica y que sólo podían trabar conocimiento con las novedades de la composición en Europa

[1] En rigor, puede decirse que la tradición oral conserva muchas de estas expresiones hasta nuestros días, con textos semejantes a los anotados. [E.]

a través de partituras que obtenían y estudiaban con atención. Como resultado, sus obras guardan estrechos lazos de parentesco con la producción europea contemporánea, algunas veces dentro de la buena tradición palestriniana; otras, siguiendo de cerca los pasos de Mozart o de Haydn. Este es el verdadero pasado musical de América Latina, en lo que se refiere a la música culta.

Aún a principios del siglo XIX son creadas algunas escuelas de música que habrían de desempeñar importante papel en el desenvolvimiento musical de América Latina. El surgimiento de estas escuelas se debe sobre todo a la llegada a estas tierras de músicos europeos de gran envergadura, solicitados por los gobernantes, ya entonces interesados en el progreso del nivel artístico en las colonias. Un ejemplo interesante es ofrecido por Brasil, donde es creada en 1815 la Escuela de Bellas Artes (conviene recordar que la Corte Portuguesa estaba establecida en ese país desde 1808), siendo enviada una embajada especial junto al gobierno de Francia con la finalidad de contratar allí una misión artística para organizarla. Esta misión francesa, que llegó a Río de Janeiro al año siguiente, era presidida por un miembro del Instituto de Francia, Joaquín Lebreton, y contaba con elementos de primer orden en todos los dominios del arte.

Aunque la ópera continuaba su desenvolvimiento, la segunda mitad del siglo XIX es marcada por una mutación radical en la dirección de las actividades musicales: se inicia la Era del Concierto. En esta época muchos de los países de América Latina empiezan a recibir la visita de solistas de renombre, al mismo tiempo en que aparecen las primeras sociedades de conciertos, ligadas muchas veces a la difusión de la obra de algún compositor en especial: Mozart, Beethoven, Haydn, Mendelssohn, o algún otro. Algunas de estas sociedades organizan conjuntos de cámara o también pequeñas orquestas, y, con su actuación, crearon un nuevo hábito: el de oír música.

Hasta aquí, la evolución de la música latinoamericana ha tenido dos etapas, en lo que se refiere a la formación de sus compositores. Inicialmente han sido todos ellos autodidactas, siguiendo, a partir de informaciones esporádicas y forzosamente incompletas, el movimiento creativo contemporáneo europeo; en la segunda fase, encontramos en los diferentes países gran cantidad de compositores extranjeros, actuando como solistas, como directores de orquesta y como profesores de composición (citando un ejemplo más de Brasil, encuéntrase en la corte del primer emperador el compositor Sigmund Neuckomm, discípulo de Haydn y profesor de variós compositores importantes de esta época, inclusive del propio Pedro I, que fue también compositor). En la etapa siguiente, encontraremos de nuevo compositores nativos que, habiendo hecho estudios en Europa, regresan a su país de origen para ahí ejercer sus actividades.

En esta fase hay, en América Latina, ejemplos convincentes de una vida musical ya bastante desenvuelta, con la presencia y actuación de compositores de sólida formación y seguro dominio de la técnica. Muchos de entre ellos tu-

vieron ocasión de completar sus estudios en Europa bajo la orientación de compositores de renombre, volviendo a sus países de origen dispuestos a desenvolver actividades de mayor envergadura, contribuyendo de modo eficaz en el desarrollo de las respectivas culturas musicales. Casi todos ellos participaron de movimientos en vista de una mejor organización del sistema de educación musical, en escuelas y conservatorios, militando también en sociedades de conciertos y agrupaciones orquestales y camerísticas que, poco a poco, poníanse en condiciones de ofrecer al público presentaciones de gran categoría.

Para citar apenas algunos compositores de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX: el cubano Ignacio Cervantes (1847-1905), admirador fervoroso de Chopin y de Liszt, quienes influenciaron grandemente su técnica de composición; en Uruguay, Luis Sambucetti (1860-1926), seguidor de Massenet y de Saint-Saëns; Alberto Williams (1862-1952), compositor argentino tradicionalista y fundador de una red de conservatorios. Aún en Uruguay, se pueden citar los nombres de Alfonso Broqua (1876-1946), Eduardo Fabini (1882-1950) y Luis Cluzeau Mortet (1889-1957), que dejó gran cantidad de obras. En Colombia destaca la figura de Guillermo Uribe Holguín (1880-1970) y, en Perú, la figura de Manuel Aguirre (1863-1951), compositor que guarda en sus obras profundas huellas del tradicionalismo. En Brasil ocupa posición dominante el compositor de óperas Antonio Carlos Gomes (1836-1896), quien desenvolvió intensa actividad en su patria y en Italia, donde llegó a alcanzar éxito indiscutible. Vicenzo Cernicchiaro cita, en su *Storia della música nel Brasile,* una carta de Verdi a G. Paretti, fechada el 15 de mayo de 1872, en la cual el compositor italiano habla del joven brasileño: "ho assistito con grande viva soddisfazione all'opera del collega Maestro Gomes e posso affermarle che la medesima è di squisita fattura, e rivelatrice di un'anima ardente, di un vero genio musicale". Otro compositor brasileño de gran importancia, en este período, es Henrique Oswald (1852-1931), autor de obras donde se nota la riqueza y la delicadeza de sonoridades, junto con una tendencia a la sugestión y a la evocación.

Estos compositores y sus contemporáneos estaban bien entroncados en la técnica y en la estética de su época, correspondiendo, en América Latina, a la escuela romántica europea. Pero se puede sentir en muchos de ellos, una cierta tendencia hacia los aspectos característicos de la cultura de sus países de origen, tendencia que encontrará su realización definitiva en el período posterior, con el advenimiento del nacionalismo. Este inicio de preocupación nacional, que aquí se sitúa más como una evocación distante, se debe a la influencia de escritores que retrataron en sus obras la realidad nacional. Como ejemplo típico de esta influencia, podremos citar el caso de Carlos Gomes en su ópera *Il Guarany,* que tiene como figura central a un indio brasileño. El nacionalismo está, ahí, limitado al asunto de la ópera, que tiene su música escrita dentro de la mejor tradición italiana.

Otros compositores de esta misma época han sido todavía más influidos por el romanticismo y por el posromanticismo europeo, y en sus obras casi nada hay de latinoamericano. Así fue Leopoldo Miguez (1850-1902), compositor brasileño de excelente técnica y poca imaginación, que rehizo las experiencias de Liszt y Wagner (véase su ópera *Os Saldunes*), y aun Henrique Soro (1884-1954) y Alfonso Leng (1884), ambos nacidos en Chile.

El período siguiente de la historia de la música latinoamericana se caracteriza por el advenimiento de las escuelas nacionalistas y de la estética nacionalista. Si en compositores de la generación precedente descubrimos una cierta tendencia hacia un arte nacional, ahora éste ya se realiza de un modo definitivo. La música folklórica y popular comienzan a ser tomadas como punto de partida para la creación de obras cultas, lo que, aliado a nuevas formas de composición (la vuelta de la suite como forma característica) establece una cierta originalidad en la producción de cada uno de los países del continente.

En Chile, el compositor Pedro Humberto Allende (1885-1959) inicia el movimiento nacionalista con obras de gran significación, marcando su posición de líder; en Cuba aparece la figura de Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), quien escribe dentro de las normas del posromanticismo, mas lanzándose en estudios sobre el folklore de su país y creando un género de canción bastante próximo a la canción popular. En Brasil, destacan los nombres del patriarca Brasílio Itiberê da Cunha (1848-1913), que ya en 1860 emplea tema popular en su obra *A Sertaneja*, y Alexandre Levy (1864-1892), compositor de raro dinamismo, autor de una *Suite brasileira* (1890); Francisco Braga (1868-1945), compositor de sólida formación que buscó siempre resolver la terrible tensión existente por la necesaria oposición entre el internacional y el nacional. El nombre máximo del nacionalismo brasileño de la primera fase fue Alberto Nepomuceno (1864-1920), que, a pesar de todo condicionamiento impuesto por su formación (Italia-Alemania), consigue trasmitir en su música un verdadero sentimiento brasileño. Entre sus obras, conviene destacar la admirable *Série brasileira*, compuesta en 1892. Nepomuceno es, además, el creador de la canción brasileña, habiendo sido uno de los primeros compositores en utilizar en sus obras textos en portugués. Terminando esta breve visión de la creación brasileña de este primer período nacionalista, evocamos la figura de Glauco Velásquez (1884-1914), desaparecido en plena juventud, quien enuncia en sus obras el advenimiento de una nueva era: total abandono de efectos exteriores y empleo de combinaciones armónicas y polifónicas inesperadas en este paso de siglo. Cítese también a Alejandro Monestel (1865-1950), organista de gran categoría, autor de las *Rapsodias guanacastecas*, y a Julio Fonseca, músico de buena formación tradicional, ambos nacidos en Costa Rica y ligados a los problemas de la enseñanza de la música. Otro nexo común a estos dos compositores es el que se refiere al material sonoro que emplearon en sus obras: por la falta de orquestas en su país, escri-

bieron frecuentemente para banda de música. Aún dentro de la nueva técnica y estética nacionalistas que da sus primeros pasos, se sitúa Luis Duncker Lavalle (1874-1922) y Renzo Bracesco (1888), ambos nacidos en Perú; y también el compositor colombiano Antonio María Valencia (1902-1952), que dejó producción poco numerosa, pero marcada por un estilo severo y escrita dentro de un lenguaje muy personal.

Es preciso recordar que la actividad musical de casi todos los compositores pertenecientes a este primer período nacionalista no se restringía a la composición. Había entre ellos excelentes directores de orquesta que buscaban, con sus programas, contribuir a mejorar el nivel cultural y musical de sus conciudadanos. Personalidades dinámicas, a través de sus contactos con las autoridades nacionales, prestaban gran ayuda a las instituciones musicales. Profesores activos, acompañaron y orientaron los primeros pasos de la mayoría de los compositores de la generación siguiente, preparándolos para enfrentar nuevos problemas y ofreciéndoles una necesaria oportunidad, lo que posibilitó el surgimiento en el siglo XX de compositores que se proyectaron internacionalmente, por el valor de sus obras y por la fascinación que el nacionalismo exótico de la segunda fase ofrecía al público europeo.

El inicio del siglo XX marca una nueva fase en los nacionalismos latinoamericanos. Los métodos de trabajo ahora son otros: el compositor procura conocer mejor la materia folklórica o popular que va a emplear. Los resultados son también muy diferentes y la proyección que esta música tuvo en el exterior —los diferentes países de América Latina, Estados Unidos y Europa— fue mayor.

En Brasil, este segundo período nacionalista fue dominado por figuras de relieve como Óscar Lorenzo Fernández, que aprovechó con mucha felicidad los elementos rítmicos de la música negra; Luciano Gallet, desaparecido muy joven, autor de notable investigación folklórica que sirvió de base para la creación de algunas de sus obras; Francisco Mignone, que escapó del italianismo de su formación para integrar el grupo de compositores preocupados por la solución del problema de la música de carácter nacional; Mozart Camargo Guarnieri, uno de los más convencidos adeptos del nacionalismo, compositor de estilo rapsódico y muy próximo de la música folklórica, de donde él saca los temas de sus composiciones. Profesor de larga experiencia, Camargo Guarnieri fue el único en formar una verdadera escuela del "Grupo Música Viva"; destácase en la escuela nacionalista la figura de César Guerra Peixe, compositor con total dominio de la técnica y de poderosa imaginación, que dedicó parte de su tiempo a la enseñanza de la composición, habiendo recibido sus enseñanzas muchos de los jóvenes compositores que hoy militan en la música de vanguardia.

El punto culminante del nacionalismo brasileño fue, sin duda, Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Este compositor nunca se ligó a "escuelas" y trabajó siempre aisladamente. Personalidad fuerte, su imposición en la escena musical bra-

sileña causó el eclipse de todos los compositores de su época. Habiendo sido músico popular y conociendo a fondo, por esto mismo, este género musical, Villa-Lobos supo utilizar sus elementos con rara felicidad. A ellos, Villa-Lobos sumó algunas características de la música indígena y, usando recursos técnicos de la música contemporánea y todo lo que le dictaba su fértil imaginación, construyó obras robustas, de las cuales se destaca la línea melódica inagotable, el ritmo característico y la armonía rica, todo esto ofrecido con recursos instrumentales que Villa-Lobos conocía y empleaba como nadie. Entre sus obras conviene destacar la admirable serie de los *Chôros* (la palabra *chôro* designa una formación instrumental de la música popular brasileña y la música tocada por ella), al mismo tiempo las más brasileñas y las más actuales de las obras de Villa-Lobos.

En Chile destacaron Henrique Soro (1884-1954), Carlos Isamitt (1887), compositor supernacionalista y pintor de calidad, y Alfonso Leng (1894), dentista de profesión y compositor ligado al romanticismo, en las horas vagas. En Argentina, Carlos López Buchardo (1881-1948), Felipe Boero (1884-1958), Floro Ugarte (1884-1971) y Gilardo Gilardi (1889-1963), todos muy tradicionalistas, pero que representan los puntos más altos del nacionalismo argentino. Más importantes, entretanto, por la inmensa actividad que desenvolvieron, fueron los hermanos Castro: Juan José Castro (1895-1966), incentivador de la nueva música argentina de carácter nacional; José María Castro (1892-1964), que cultivó un estilo neoclásico de colores nacionales, y Washington Castro (1909). A ellos y a Jacobo Ficher (compositor de origen ruso nacido en 1896, cultivador del neoclasicismo y defensor del nacionalismo) se debe la creación del "Grupo de Renovación Musical", que desempeñó importante papel en la historia de la música argentina. Cítense también los nombres de Roberto García Morillo (1911), activo profesor, crítico y ensayista, y Carlos Guastavino (1914), que alía el nacionalismo a un refinado sonido impresionista.

En México desenvolvió gran actividad el compositor Manuel P. Ponce (1886-1948), afiliado al nacionalismo, quien emplea con gran clase elementos sacados de la melodía folklórica, dentro de una organización formal clásica y preciosa. Silvestre Revueltas (1899-1940) hizo una breve carrera musical de apenas diez años, dejando obras llenas de humor, donde los elementos más característicos son la rítmica original y la armonía brillante. Revueltas dominó literalmente el inicio del nacionalismo mexicano y fue sólo superado por la figura de Carlos Chávez (1899). El nacionalismo de Chávez procura estar más abierto a lo universal, sin con esto dejar de ser visceralmente mexicano, yendo, como Villa-Lobos, hasta el empleo de instrumentos folklóricos de su país (véase *Xochipilli Macuilxóchitl*, compuesto en 1940). La espina dorsal de la obra de Carlos Chávez está constituida por sus *Sinfonías*, en número de cinco. Su actividad no se restringe, entretanto, a la composición. Chávez es persona influyente en la vida musical

mexicana y profesor de gran importancia, habiendo creado una verdadera escuela de composición. Menciónese también, en la enorme vida musical mexicana, a los compositores Luis Sandi (1905), ligado al programa de educación musical escolar y activo director de coros; Blas Galindo (1910), discípulo de Chávez y uno de los miembros del "Grupo de los Cuatro"; Armando Lavalle García (1924), discípulo de Revueltas y de Halffter, que parte del estricto nacionalismo para el internacionalismo más actual, y el español Rodolfo Halffter (1900), radicado durante años en México, nacionalista que usa un lenguaje neoclásico, con la incorporación de elementos internacionales, habiendo evolucionado vertiginosamente hasta el atonalismo y al empleo esporádico de ciertos elementos del dodecafonismo.

En Venezuela ocupan posición de primera línea los compositores Vicente Emilio Sojo (1887-1974), convicto nacionalista y guardián de las técnicas tradicionales; Juan Bautista Plaza (1898-1964), igualmente ligado al tradicionalismo y autor de obras de gran fuerza de factura, el cual desarrolló actividades ligadas a la educación y a la musicología; Juan Vicente Lecuna (1899-1954), nacionalista posromántico; José Antonio Calcaño (1900), también marcado por el posromanticismo, que desenvuelve una brillante actividad en el campo de la enseñanza; y los supernacionalistas Carlos Figueredo (1910), sinfonista de largos recursos, Ángel Sauce (1911) y Evencio Castellanos (1915), ambos directores de orquesta activos, y Antonio Estévez (1916), excelente director, nacionalista convicto que evoluciona hasta la utilización de recursos electrónicos en la composición, en tanto se siente en algún momento atraído también por la política.

En Cuba la música nacionalista puede ser representada por compositores como Amadeo Roldán (1900-1939), nacionalista apasionado, quien utiliza el folklore cubano en obras con un carácter rítmico equivalente a las experiencias de Varèse; Alejandro García Caturla (1906-1940), compositor de más imaginación que técnica, pues no era músico profesional, que se dedicó al estudio de la rítmica negra. Estos dos compositores son aún más importantes por ser responsables por la divulgación en Cuba de la música contemporánea internacional, contribuyendo así al desenvolvimiento de la cultura musical de sus coterráneos y para la evolución de la música culta en su país. Conviene citar el nombre de José Ardévol (Barcelona, 1911), sucesor de Roldán en el Conservatorio de Música y fundador de la Orquesta de Cámara de La Habana. Viniendo de un neoclasicismo riguroso y ascético, Ardévol se adhiere a la estética nacionalista hasta la década del 50, cuando crea el "Grupo de Renovación Musical", reuniendo compositores preocupados por los problemas actuales, a nivel técnico y estético. Algunos de sus alumnos forman la nueva escuela cubana, abierta a las conquistas de la música contemporánea.

El nacionalismo uruguayo deriva directamente de los trabajos de Guido Santórsola (1904), compositor de origen italiano, quien desarrolló actividades

educativas también en Brasil. Santórsola fue el director y guía de muchos jóvenes compositores de aquel país. Francisco Curt Lange (1903), alemán radicado en Montevideo, batallador incansable del americanismo musical e investigador respetable, es el creador del Instituto Interamericano de Musicología y del *Boletín Latinoamericano de Música*, que influyó mucho sobre los compositores nacionalistas de todo el continente. Hay todavía otros músicos extranjeros que trabajan en Uruguay, como el italiano Vicente Ascone (1897) y el argentino Alberto Soriano (1915). Como se ve, sólo en la generación posterior al nacionalismo Uruguay pudo conocer la producción de músicos nacionales; y cuando esto aconteció, fue con gran vigor, apareciendo docenas de talentos que comienzan a imponerse en el escenario internacional.

En Perú, el nacionalismo se manifiesta a través de los compositores Teodoro Valcárcel (1900-1942), activo investigador del folklore de su país, que publicó obras sobre esta materia; Andrés Sas (1900-1967), francés radicado en Lima, nacionalista convicto, musicólogo y educador; Alfonso de Silva (1903-1937), autor de obras para piano y de numerosas canciones, y Carlos Sánchez Málaga (1904), que es también director de orquesta de valor.

Guatemala nos presenta a Ricardo Castillo (1894), compositor influido por el romanticismo y por las formas poéticas, y Salvador Ley (1907), cultivador de un nacionalismo elegante, quien reside actualmente en Estados Unidos.

Entre los compositores nacionalistas paraguayos se destacan Herminio Giménez (1905), muy ligado a la técnica y a la estética tradicionalista, ex alumno, en Brasil, de Francisco Mignone. En la República Dominicana asumen alta posición Juan Francisco García (1892) y Manuel Simó (1916), ambos apegados a las normas de la música tradicional, pero que, con su actividad incansable, promovieron notable elevación del nivel musical de su país. No olvidemos los nombres de José María Velasco Maidana (1900), compositor colombiano, Luis H. Salgado (1903), ecuatoriano, y Luis A. Delgadillo (1887-1969), de Nicaragua, todos imbuidos de los grandes ideales románticos, cultivadores de técnicas tradicionales y devotos defensores del nacionalismo. Luis Delgadillo evolucionó, al final de su carrera, hacia técnicas más actuales, llegando al dodecafonismo en su *Obertura schoenbergiana*, de 1955.

En cuanto todos estos compositores seguían presos de la composición musical tradicional y del romanticismo, el compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965) desarrollaba investigaciones de la mayor importancia: el *Sonido 13*. Solitario e inflexible, Carrillo puso en práctica, en sus obras, sus descubrimientos relativos al cuarto, octavo y dieciseisavo de tono, creando instrumentos especiales para la ejecución de ese género de música y estableciendo una notación especial para la grafía de la misma. En su estudio *Leyes de metamorfosis musical*, escrito en 1949, el compositor expone su teoría. Nunca estará demás resaltar la importancia de este compositor que se sitúa como uno de los precursores de la

microtonalidad. Lamentablemente su obra no está suficientemente difundida para poder dar una idea precisa del punto al que llegó Carrillo, así como de la fuerza de las obras compuestas a partir de este nuevo sistema.

El período siguiente en la historia de la música latinoamericana está marcado por el dominio literal del neoclasicismo, que se caracteriza por ser, no un estilo personal, sino la cristalización de un proceso evolutivo latente. Encontraremos en muchas de sus obras un trabajo polifónico esmerado, una esquematización armónica simple y bien estructurada, y, en el plan rítmico y melódico, visibles influencias de elementos sacados del folklore (o pseudo folklore) de los diferentes países.

Algunos compositores de mayor proyección internacional ligados de algún modo a esta escuela son: Héctor Campos Parsi (1932), de Puerto Rico, periodista, poeta, crítico musical, educador, miembro del Instituto Nacional de Cultura Puertorriqueña, compositor fuertemente comprometido con el nacionalismo, y que, en obras más recientes, pasó a emplear métodos seriales; Bernal Flores (1937), de Costa Rica, que usa frecuentemente el modalismo en sus obras, y dedícase también a la educación y a la musicología. En Cuba, Harold Gramatges (1918), que está también fuertemente ligado al nacionalismo y que realiza constantes viajes por el mundo, gracias a los puestos diplomáticos que le ofreció el gobierno de Fidel Castro; y también Edgardo Martín (1915), Argeliers León, Gisela Hernández (1910), Juan Antonio Cámara (1917) e Hilario González (1920).

Figura de especial relieve es Domingo Santa Cruz (1899), compositor chileno de raro dinamismo, diplomático, abogado, que fue decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y presidente del Instituto de Extensión Musical, profesor, conferencista y escritor. Domingo Santa Cruz fue, además, el orientador de dos generaciones de compositores chilenos. Su música, de firme estructuración clásica, deriva de la de Paul Hindemith.

Siguiéndolo de cerca, viene su discípulo Juan Orrego-Salas (1919), profesor de composición y director del Centro Musical Latinoamericano de la Universidad de Indiana (USA), antiguo editor de la *Revista Musical Chilena* y ex crítico musical de un importante periódico de la capital de su país. Su obra, de construcción clara y simple, muestra frecuentes toques neoclásicos. Recordamos también los nombres de Alfonso Letelier (1912), contrapuntista severo, y Roberto Escobar (1926), musicólogo y crítico, el más avanzado del grupo con respecto al empleo de técnicas actuales.

Si el neoclasicismo representa un cierto giro hacia lo internacional, después de un nacionalismo que se hacía cada vez más regional y cerrado, su contribución para la evolución de la música en América Latina no fue de mayor grandeza sino en lo que se refiere a mayor preocupación técnica (y una técnica ya usada). Lo importante, sí, fue el surgimiento de grupos que se decían clara-

mente internacionalista y estaban abiertos a todas las tendencias de la creación contemporánea.

El pionero de este movimiento, en Argentina, fue sin duda el maestro Juan Carlos Paz (1901), compositor por mucho tiempo desconocido por causa de la presión de los defensores del nacionalismo, conductor de los vanguardistas, primero dentro del Grupo de Renovación y autor de libros y artículos sobre la música contemporánea. Juan Carlos Paz se separó después del grupo y fundó la Agrupación Nueva Música, que lanzó en Buenos Aires la música de vanguardia latinoamericana. Como compositor estuvo siempre abierto a lo experimental y no se puede olvidar que data de 1934 su *Primera composición dodecafónica.*

También abierto a lo internacional era Julián Bautista (1901-1961), compositor español radicado en Argentina desde 1940, y que orientó en los primeros pasos de composición a muchos jóvenes de la generación posterior a la suya. Su música es robusta, de fisonomía estructural, empleando procesos armónicos derivados de Roussel.

El nombre más internacionalmente conocido de esta generación de compositores argentinos es, entretanto, el de Alberto Ginastera (1916), que es para Argentina lo que fue Villa-Lobos para Brasil. Su postura musical surge del Grupo de Renovación y de Juan José Castro, guardando apenas el espíritu nacionalista y evitando las citaciones de material folklórico. Aun en sus obras más recientes, donde encontramos el empleo de elementos de la música contemporánea, no abandona Ginastera una estética nacionalista, sustancia última de estas mismas obras. Desde 1953, Alberto Ginastera emplea melodías dodecafónicas en sus obras *(Variaciones concertantes)* y, más tarde, procesos seriales, nuevos recursos instrumentales, líneas angulares y formas abiertas. Su actividad en el campo de los emprendimientos musicales, sobre todo relacionados con el extinto Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, del Instituto Torcuato di Tella, colócanlo en posición influyente sobre los jóvenes compositores de todo el continente. Muchos de los compositores latinoamericanos que desenvuelven hoy importante actividad en sus países, completaron su formación en aquel Centro y establecieron contacto con la música electrónica en el laboratorio de más grande actividad en América Latina (la actuación de este Centro continúa, dentro del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Municipalidad de Buenos Aires —CICMAT).

Aun en esa corriente internacionalista, encontramos, en Chile, a Claudio Spies (1925), que demuestra en sus obras fuerte influencia de Stravinsky y Schoenberg. En Panamá, Enrique Solares (1910), que emplea algunos procedimientos dodecafónicos, así como la figura dinámica de Roque Cordero (1917), que desempeña, primero en su país y después en Estados Unidos, importantes actividades docentes. Este compositor emplea con felicidad procedimientos dodecafónicos.

Más recientemente, la vida musical en América Latina vuelve a asumir importante papel en el escenario internacional, gracias a la aparición de compositores activos participantes de la vida musical europea y americana. Todos ellos muy jóvenes, hállanse completamente sumergidos en todas las búsquedas que caracterizan a la música de hoy, no existiendo más la dicotomía entre sus ideas y el lenguaje que deberá trasmitirlas.

En Chile, país que asume con Argentina, Brasil y Uruguay, el liderazgo de los movimientos musicales de vanguardia, destácanse compositores como Eduardo Maturana (1920), que se ocupa largamente de la difusión de la música actual y que, como compositor, fue uno de los primeros en emplear la técnica dodecafónica, usándola dentro de principios fundamentalmente expresivos; Gustavo Becerra (1925), fuertemente influido por Webern *(Sinfonía No. 1)*, abandona el intelectualismo de la primera posición por algo más próximo de la sensibilidad popular, interesándose actualmente por las investigaciones electroacústicas. León Schidlowsky (1931) está ligado al Grupo Tonus y a la difusión de la música contemporánea, participando aún de la vida cultural y musical israelita; Aguilar Ahumada (1931) emplea en sus obras elementos aleatorios y experimenta la música electrónica; José Vicente Asuar (1933), especialista en música electrónica, ha trabajado en los Estudios de la Universidad Católica de Chile, en el Estudio de Karlsruhe, en Alemania, y en un Laboratorio de Música Electrónica que existió por algún tiempo en el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Caracas. De la más nueva generación, podemos citar a Gabriel Broncic (1942), compositor que emplea tanto sonidos instrumentales como electrónicos, que se formó en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, de Buenos Aires, donde siguió como profesor; y también Jorge Arriagada e Iván Pequeño, responsables del desenvolvimiento del "Music Workshop" del Centro Americano de París.

En Argentina, donde se realizan excepcionales experiencias ligadas a la música de vanguardia, aparece una cantidad de jóvenes compositores de gran calidad. Antonio Tauriello (1931), discípulo de Ginastera, posee una interesante trayectoria que va del neoclasicismo a la música experimental, en obras que ya conquistaron a un público cierto en el plano internacional. Ejerciendo paralelamente actividades de director de orquesta, Tauriello ocupa la dirección del Departamento de Música del "American Opera Center" de la Julliard School. En Alemania, donde es profesor residente de composición, se destaca la figura de Mauricio Kagel (1931), discípulo de Juan Carlos Paz. Este compositor se ubica totalmente dentro del movimiento musical europeo, que le dio la ocasión de resolver muchos de los problemas planteados por la música actual, permitiéndole realizar interesantes experiencias ligadas al teatro musical y al cinema. Las obras de Kagel aparecen siempre incluidas en programaciones de los grandes festivales internacionales de todo el mundo.

Muchos otros compositores argentinos se ligan directamente a la música electroacústica y al CICMAT. Nombres importantes en aquella institución son Gerardo Gandini, pianista de excepcionales recursos, que prefiere componer para instrumentos tradicionales porque halla pobres los sonidos electrónicos puros; y Francisco Kroepfl, maestro en la utilización de aparatos electrónicos en la composición.

Relacionados también con la música electrónica están Mario Davidovsky (1934), ex alumno de Graetzer, que compone usando instrumentos tradicionales, o cinta magnetofónica, o ambos elementos reunidos, y cuyo nombre está íntimamente ligado al desenvolvimiento del Centro de Música Electrónica de la Universidad de Columbia-Princeton, del cual es hoy director asociado; y también Alcides Lanza, ex alumno de Ginastera y de J. Bautista, que, después de pasar por el Instituto Torcuato di Tella, donde desarrolló investigaciones ligadas a la electrónica, al empleo de instrumentos amplificados y a la realización de espectáculos totales, llegó al Centro de Música Electrónica de la Universidad de Columbia-Princeton.

Hilda Dianda fue alumna de H. Riccardi, G. Malipiero y H. Scherchen antes de interesarse por la música electrónica, que trabajó en los estudios de la radio-televisión francesa e italiana. En su música encontramos siempre un fuerte interés por las experiencias tímbricas y por una renovación formal.

Otros nombres ligados al Laboratorio de Música Electrónica del Instituto Torcuato di Tella, pues allí hicieron estudios complementarios, son: Óscar Bazán, Miguel Ángel Rondano, Mariano Etkin, Luis Arias y Luiz Maria Serra. Este último ha trabajado también en el Grupo de Investigaciones Musicales de la ORTF. Salidos igualmente del grupo dirigido en París por Pierre Schaeffer podemos citar a Edgardo Cantón y Beatriz Ferreyra, ambos miembros permanentes del Grupo por varios años, y a Eduardo Bértola, que forma parte del Grupo Internacional de Música Electroacústica de París.

Otros compositores perfectamente entregados a las búsquedas de la música actual son Virtú Maragno, interesado por la música electrónica, quien ha practicado en los estudios de la RAI, y también Marcelo Koc, ruso de nacimiento, que emplea elementos de la actual escuela polonesa.

El movimiento de renovación de la música brasileña comenzó en la época de la segunda guerra mundial, como fruto del trabajo intenso desarrollado por el flautista y compositor alemán Hans Joachim Koellreutter, que actuó sobre todo en Bahía, São Paulo y Río de Janeiro. Este músico es el responsable de la implantación en Brasil de la técnica dodecafónica, llevada a cabo a través de un grupo de jóvenes compositores que se llamó Grupo Música Viva. Este Grupo, que divulgaba sus ideas a través de un boletín y de numerosos conciertos, era formado, entre otros, por Claudio Santoro, César Guerra Peixe, Edino Krieger, Eunice Katunda, Esther Scliar y Geni Marcondes. Estos compositores luchaban

por una actualización y mayor libertad en el acto creador, en contra de un nacionalismo ya decadente, que se limitaba a simples armonizaciones del folklore.

Claudio Santoro (1919) es el compositor de mayor notoriedad del grupo. Practicó el dodecafonismo hasta 1948, cuando lo abandonó y se afilió al nacionalismo, movido por razones ideológicas. En 1960 regresó a un lenguaje menos tradicional, empleando técnicas seriales, elementos aleatorios y notación gráfica, además de recursos electroacústicos. Él fue el maestro de muchos compositores de vanguardia, sobre todo durante el tiempo en que era jefe del Departamento de Música de la Universidad de Brasilia. Santoro se encuentra actualmente en Alemania, como profesor de composición en la Escuela de Música de Mannheim-Heidelberg.

Guerra Peixe (1914) también siguió el dodecafonismo hasta 1948, cuando el Grupo se disolvió por razones ideológicas, entregándose desde entonces hasta hoy al nacionalismo, que procuró profundizar convirtiéndose en un investigador folklórico de gran importancia. Dotado de una técnica segura y de profundos conocimientos de la orquesta, sus obras, siempre fáciles, encuentran excelente acogida por parte del público. Desde hace muchos años Guerra Peixe mantiene una clase de composición, por donde pasaron muchos jóvenes compositores que, hoy, lejos del nacionalismo, defienden la causa de la música experimental.

Edino Krieger (1928), después de estudiar con Koellreutter, se perfeccionó en la Berkshire y en la Julliard School y en Londres, afirmándose como compositor de sólido oficio. Compuso música serial hasta 1952, cuando asumió una concepción neoclásica, a partir de una temática nacional, y pasó, más tarde, a sintetizar las tendencias anteriores, guardando siempre un estilo muy personal.

En el estado de São Paulo apareció un nuevo grupo, formado por alumnos de Koellreutter y Santoro, grupo que se caracterizó por su posición de choque y por el empleo de técnicas más avanzadas de composición. Formaron parte de este grupo Rogerio Duprat, Damiano Cozzella, Olivier Toni, Diego Pacheco y Gilberto Mendes, el más activo del grupo y, sin duda, el de mayores cualidades.

Marlos Nobre (1939) es el más conocido de los compositores jóvenes brasileños. Después de estudiar con Camargo Guarnieri, pasó al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, en Buenos Aires, donde fue orientado por Ginastera, Messiaen, Dallapiccola y Malipiero, adquiriendo notable dominio de la materia musical. Compositor fértil, Marlos Nobre ganó numerosos premios nacionales e internacionales. Nobre emplea técnicas vanguardistas, sin abandonar totalmente el espíritu nacionalista. Además de su actividad de compositor, pianista y director, desempeña importantes funciones oficiales en organismos ligados a la música.

Son también importantes en el panorama de la nueva música brasileña los compositores José Antônio de Almeida Prado, dotado de buena técnica, aún

no totalmente desligado de lo tradicional, quien ha obtenido muchos premios importantes; Aylton Escobar, que se reveló en los Festivales de Música de Guanabara, compositor que demuestra siempre generosa imaginación y fuerte inclinación a lo experimental; Ricardo Tacuchian, que desenvuelve paralelamente intensa actividad docente, y J. Lins, adepto apasionado del aleatorio. En el Grupo de Compositores de Bahía, formado por alumnos de Ernst Widmer, compositor suizo radicado hace muchos años en Brasil, sitúanse Lindembergue Cardoso, Milton Gomes y Fernando Cerqueira.

Entre los compositores brasileños que se dedican a la música electroacústica destácanse: Marlene Fernandes, que hizo sus estudios en el Instituto Torcuato di Tella y desenvuelve intensa actividad en pro de la música contemporánea; Reginaldo Carvalho, discípulo de Pierre Schaeffer y batallador de la causa de la música concreta; Cecilia Conde, que hace años se dedica a la música para el teatro, usando recursos electroacústicos; José María Neves, que hizo sus estudios en París, en el Grupo de Investigaciones Musicales y en el Centro Americano y dicta la clase de música del siglo XX en el Conservatorio Brasileño de Música, así como frecuentes series de conferencias en todo el país, y Jorge Antunes, el más activo de todos, compositor de sólida formación, que estudió en el Instituto Di Tella, en el Instituto de Fonología de Utrecht y en el Grupo de Investigaciones Musicales de París. Antunes fue galardonado con numerosos premios internacionales importantes y promete un brillante futuro.

Entre los jóvenes compositores mexicanos destácase con brillo la figura de Manuel Enríquez (1926), músico de sólida formación y de amplios horizontes. En su producción, donde son explorados con frecuencia elementos aleatorios y donde emplea una grafía renovada, se percibe el perfecto dominio de la técnica, así como la firmeza de su posición estética. El trazo más resaltante de su música parece ser su fuerte sentido del color sonoro. Manuel Enríquez ha ganado numerosos premios internacionales de composición.

Otros compositores mexicanos de la nueva generación son Héctor Quintanar (1936), jefe, con Eduardo Mata, de los Festivales de Música Contemporánea de México, profesor de composición en el Conservatorio Nacional y uno de los primeros compositores mexicanos que se interesa por la música electrónica; Mario Lavista (1943), el más extremadamente interesado por la música electrónica (estudió con Jean Etienne Marie), que utiliza en combinación con sonidos instrumentales; Mario Kuri Aldana, que formó parte del primer grupo de becarios del Instituto Torcuato di Tella; Eduardo Mata, director respetable, compositor agudo, sutil y de real actualidad, y Manuel J. de Elías, compositor que emplea procesos aleatorios y elementos electroacústicos con gran imaginación, fuerza creativa y sensibilidad musical.

Héctor Tosar (1923) es el compositor uruguayo más conocido fuera de su país, y, sin duda, el más representativo. Compositor de sólida formación, hizo

sus estudios bajo la orientación de L. Baldi; vivió también en Estados Unidos y en Puerto Rico, de cuyo conservatorio fue profesor de composición. Héctor Tosar es el gran líder de la nueva música uruguaya y guía de los jóvenes compositores. Su obra es extensa y muy personal, y de gran actualidad, sin caer en la búsqueda de efectos sin sentido. Son importantes también, en Uruguay, los nombres de Conrado Silva, especialista en acústica musical que se dedica a la enseñanza. Estuvo vinculado al Instituto de Artes de la Universidad de Brasilia y es autor de obras que lo colocan en posición nítidamente vanguardista. José Serebrier se dedica más a la dirección de orquesta y se ha nacionalizado norteamericano. Sergio Cervetti, ganador de algunos premios internacionales, vive también en Estados Unidos, donde es profesor, además de trabajar en música electrónica en el Centro de Columbia-Princeton, bajo la orientación de Alcides Lanza. Integran también la nueva música uruguaya Antonio Mastrogiovanni, Ariel Martínez y Coriún Aharonián, los tres ligados al mejor vanguardismo y a la práctica de la música electrónica. Aharonián, en virtud de las funciones que ejerce en Núcleo Música Nueva de Uruguay, es uno de los mayores promotores de la música de hoy en su país, ocupándose igualmente de los problemas de la educación musical.

Entre los compositores bolivianos actuales, merece especial mención Alberto Villalpando, antiguo alumno de López Buchardo y de Ginastera, becario del Instituto Di Tella en su primer grupo, autor de obras de gran interés, sobre todo ligadas al cine, quien se ocupa de la animación de la vida musical de su país, como director del Departamento de Música del Ministerio de Educación y Cultura.

En Puerto Rico destácase Rafael Aponte Ledée, que hizo sus estudios en Madrid y Buenos Aires, donde fue alumno de Ginastera. Este compositor participó de diversos Festivales Internacionales de Música Contemporánea, siempre con gran éxito. Encuéntranse en su música recursos como elementos aleatorios y sonidos electrónicos.

Los movimientos de renovación musical en Perú se desenvolvieron sobre todo después de la llegada a ese país del compositor alemán Rodolfo Holzmann, que abrió perspectivas internacionales a los compositores, propugnando el abandono del amable posromanticismo. Fueron sus discípulos: Enrique Iturriaga, compositor de técnica avanzada; Celso Garrido-Lecca, también alumno de Domingo Santa Cruz, cultivador del dodecafonismo y estudioso de los problemas del timbre; y Pozzi Escot, que hizo estudios en Estados Unidos y en Alemania, y se convirtió en la más importante promotora de la música nueva en su país.

Entre los que se proyectaron en el panorama internacional destácanse: Enrique Pinilla, que, al lado de estudios tradicionales, se dedicó a la investigación electrónica, componiendo obras para instrumentos y para cinta magnetofónica; César Bolaños, que estudió en el Conservatorio Nacional de Lima, en el Instituto

de Tecnología RCA de Nueva York y en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires, donde compuso obras de gran valor; Edgar Valcárcel, que hizo sus estudios en el Instituto Di Tella y en la Universidad de Columbia-Princeton, utilizando, en muchas de sus obras, sonidos instrumentales trasformados por recursos electrónicos y sonidos electrónicos puros.

En Colombia se destacan: Roberto Pineda Duque, que en la década del 50 trabajó con elementos dodecafónicos, y Fabio González-Zuleta, compositor de técnica muy avanzada. Pero son dos jóvenes salidos del Instituto Torcuato di Tella los que representan la nueva y promisora música colombiana: Blas Emilio Atehortua, que busca nuevas formas de expresión musical, dedicándose al teatro, al cinema, y además, a la pedagogía musical infantil, y Jacqueline Nova, que hizo interesantes investigaciones sobre la utilización de la luz, de la imagen y del movimiento en algunas de sus obras. Ambos se dedican también a la música electrónica.

La nueva música cubana tiene como su primer representante a Juan Blanco, quien inició el empleo musical de recursos electrónicos en su país. Más representativo, entretanto, es Aurelio de la Vega, decididamente fuera del espíritu del nacionalismo musical, el primer compositor cubano en emplear la técnica dodecafónica, el serialismo, procesos aleatorios, nuevas concepciones gráficas y la música mixta. Aurelio de la Vega se encuentra radicado en Estados Unidos.

Entre los que se quedaron en Cuba después de la revolución castrista se destacan Carlos Fariña y Leo Brouwer, ambos ligados al movimiento musical y cultural de su país, los cuales viajan con frecuencia, el primero como director de orquesta y el segundo como guitarrista de amplios recursos. Los dos compositores practican una música actual, pero circunscrita a ciertas ideas nacionales y a la necesidad de dirigirse a un determinado público.

En Venezuela los nuevos movimientos musicales derivan directamente de los Festivales de Caracas, iniciados en 1966. Desde entonces, muchos compositores pasaron a emplear un lenguaje más actual. Rahzes Hernández López fue de los primeros en utilizar procesos vanguardistas en su música. José Luis Muñoz se interesó por los procesos aleatorios, usándolos en sus composiciones. Pero son Yanis Ioannidis y Alfredo del Mónaco los que representan realmente las nuevas tendencias de la música venezolana. Ioannidis busca constantemente una renovación técnica, sin descuidar el carácter expresivo de su música. Muchas de sus obras son presentadas en festivales internacionales, siempre con gran éxito. Alfredo del Mónaco trabaja desde 1969 en el Centro de Música Electrónica de la Universidad de Columbia-Princeton, siendo también gran divulgador de la música nueva. Sus obras emplean frecuentemente la combinación de sonidos electrónicos e instrumentales, o cada uno de ellos separadamente.

En Guatemala destácanse Joaquín Orellana, que hizo estudios en el Instituto Torcuato di Tella, donde trabajó la música electrónica, y Jorge Sarmientos,

que estudió en París y en Buenos Aires. Sarmientos es compositor con muchos premios y director activo, a quien se le debe la divulgación de la música contemporánea en su país.

Entre los jóvenes compositores ecuatorianos merece especial mención Misias Maiguashca, que formó parte del primer grupo de becarios del Instituto Di Tella. Él fue colaborador, desde 1966, del Centro de Música Electrónica de la Radio de Colonia, perteneciendo a su grupo permanente. Maiguashca fue colaborador directo de Stockhausen, de quien sufrió gran influencia. Su música revela su gran dominio técnico del material electrónico y su fina sensibilidad musical.

2. ¿UN LENGUAJE UNIVERSAL EN AMÉRICA LATINA?

Esta es una cuestión que fue numerosas veces tratada por musicólogos ligados a la cultura latinoamericana. Entre ellos destaca Francisco Curt Lange, quien hace más de treinta años trabaja sobre este tema, sin llegar a conclusiones definitivas por estar más preocupado en lanzar una idea preconcebida de "americanismo musical", bien entroncado en los planes del Instituto Interamericano de Musicología.

No nos parece posible afirmar de modo general que haya un lenguaje común a todos los países de América Latina. El examen de la evolución musical de los diversos países del continente muestra que existieron, en cada uno de ellos, distintos lenguajes musicales, correspondientes a las distintas etapas de su desenvolvimiento, a las necesidades de los compositores y, por qué no, del público. Así, podríamos partir para el análisis de cada una de las etapas cumplidas y ver si, dentro de ellas, hubo o no una relativa uniformidad de medios empleados y de soluciones dadas a los problemas presentados, que caracterizan un lenguaje común a todos los países o a algunos de ellos.

Vale la pena empezar nuestro examen de la música latinoamericana por la música típica de cada país: ¿guardarían ellas algún punto en común que justificase la afirmación de que existe una música folklórica característica del continente? Si examinamos los diferentes componentes de esta música y el grado de interferencia de cada uno de ellos sobre el producto final, podremos afirmar que sí. De hecho, la música típica de muchos países se formó por la combinación de los elementos indígenas, ibéricos y, en mayor o menor escala, negros. Con relación a la contribución indígena, ella no fue, con numerosas variantes, de las más resaltantes. El nativo, en pequeño número y desde temprano obligado a someterse a las exigencias de los colonizadores, fue prácticamente destruido en aquello que él tenía de más individualizado, perdiendo completamente sus características. Y, cuando no desapareció de modo definitivo, el indio se trasformó, se mixturó y,

en la música como en todo lo demás, el que pasó a existir fue el mestizo.[2] El elemento negro, allí donde estuvo más presente y actuante, reaccionó con mayor inteligencia, dando la impresión de estar destruido y asimilado, mas guardando con cuidado la esencia de su cultura que, poco a poco, influyó sobre el colonizador y pasó a ser parte de su patrimonio.

De este modo, lo que el musicólogo brasileño Mario de Andrade afirma sobre el folklore de su país podría ser extendido a todos los países de América Latina: el elemento europeo es el responsable por la fijación del tonalismo armónico, la cuadratura estrófica, algunos instrumentos; de ellos vienen también las formas poético-líricas, ciertas danzas, sobre todo las danzas dramáticas. Con la contribución de las mezclas por el aporte del indio o del negro, los aspectos esenciales de su música que pasaron al patrimonio musical latinoamericano son: la extrema libertad de la línea melódica, la tonalidad diluida, una cierta sujeción a los esquemas europeos, guardando la simetría rítmica, con una mayor riqueza de síncopas, y el uso de instrumentos de percusión.

Con respecto a la música culta, si acompañamos paso a paso su evolución, descubriremos fuertes trazos de unión entre las manifestaciones ocurridas en los diversos países del continente. Y no podría dejar de ser así, pues fueron los mismos elementos que influyeron sobre los compositores y la formación que tuvieron. La música compuesta en los diversos países de América Latina durante el período colonial guardan entre sí extraordinaria semejanza, en la medida en que cada una de ellas se aproxima al modelo europeo, Palestrina, Haydn o Mozart.

Durante el período siguiente, observamos también gran parentesco entre las obras producidas en el continente. Es el romanticismo que domina. Pero no se podría hablar aquí de uniformidad de estilo en América Latina más que en Europa. De hecho, muchos compositores van a perfeccionar sus conocimientos en la metrópoli y, de vuelta a su país de origen, cultivan y trasmiten a otros aquel tipo de música que aprendieron a hacer, de influencia francesa, alemana o italiana. En muchos casos, no se encuentra el menor trazo de originalidad; en otros, empiezan a aparecer contribuciones personales de cada compositor, mayor individualidad, y estas serán las primeras señales del nacionalismo que nace. Es una época de transición que puso a prueba muchos talentos, obligándolos a una primera toma de posición, no tanto contra la música europea, sino por una creación más personal, y de ahí, más nacional.

Pero es durante el período nacionalista que la ruptura será mayor, apreciándose una clara preocupación por producir un arte que sea típico de cada región. El movimiento nacionalista quiere traer la independencia para sus artistas,

[2] A pesar de esta afirmación, en Brasil, lo mismo que en los países vecinos, existe hoy todavía una población autóctona que conserva su música ancestral, la cual se preocupan por grabar y estudiar los etnomusicólogos de nuestros días. En el INIDEF de Caracas se pueden consultar algunas de estas colecciones. [a.]

mostrando, al mismo tiempo, todo lo que cada país puede ofrecer como contribución a la música universal. El nacionalismo busca la originalidad.

Pero, ¿cómo buscar originalidad en la composición, si muchos de los elementos en ella empleados hacen parte de la herencia europea, si son conservados los elementos fundamentales de la música occidental: escalas, armonía, cadencias, formas, dinámica, instrumentos? Por esto mismo, la ruptura no es radical. Se hace todavía música europea, con acentos nativos.[a] En este sentido, los regionalismos no fueron suficientes para quebrar la relativa uniformidad de estilos, dentro de los nacionalismos. A pesar de las diferencias de los materiales folklóricos o populares tomados como base y de la orientación misma de las obras, no se puede negar el parentesco existente entre los compositores nacionalistas de distintas regiones. En cuanto al último nacionalismo, nacido por fuerza de coyunturas político-ideológicas, es todavía más uniforme, pues estas fuerzas exteriores dictaban leyes precisas a ser cumplidas, llevando a los compositores que lo seguían a un melodismo fácil y comunicativo coronando obras de carácter heroico.

Como quedó dicho, el nacionalismo latinoamericano se oponía directamente a todo internacionalismo o a los modismos europeos de entonces. En textos ligeramente apologéticos, se habló de "no entregarse irremediablemente a Europa". Se predicaba también contra "el desvío sin futuro y sin sentido de las normas tradicionales", el que, de hecho, fue bien seguido, pues la mayoría de los compositores afiliados a esta escuela se abstuvieron de conocer la evolución técnica de la música de su época. En algunos casos, esta vuelta motivó estudios folklóricos suficientemente importantes para absolver el movimiento, pero cuando este interés en conocer el material que sería utilizado no existió, encontramos deplorables manipulaciones de un material folklórico (o pseudo folklórico) que es, en la mayoría de los casos, deformado por armonizaciones inconsecuentes.

Dos grupos, el argentino y el brasileño, fueron los más organizados y los que tuvieron mayor base intelectual. El Grupo Renovación Musical, presidido por el compositor Juan José Castro, defendía la renovación del movimiento musical de su país, la introducción de técnicas contemporáneas y el olvido del cómodo proceso posromántico imperante. En Brasil, el movimiento nacionalista seguía la orientación estética de la superior inteligencia de Mario de Andrade, uno de los organizadores de la "Semana de Arte Moderno" de 1922, que fue uno de los eventos culturales más importantes por los que pasó el país. En el Manifiesto Modernista entonces publicado, el movimiento reivindicaba el derecho permanente a la investigación estética, la actualización de la inteligencia brasileña y el establecimiento de una conciencia creadora nacional, por la unánime volun-

[a] Los países andinos deben ser considerados aparte, pues tanto en lo que se refiere a la música de tradición oral como a la popular y a la académica, muestran una fuerte influencia autóctona, percibiéndose la base pentatónica. [a.]

tad de cantar la naturaleza, el alma y las tradiciones brasileñas, y, de ahí, apartar para siempre los "pastiches" del arte europeo. Mario de Andrade, con su agresividad de costumbre, escribía: "Todo artista brasileño que en el momento actual haga arte brasileño es un ser eficiente, con valor humano; el que haga arte internacional o extranjero, si no es un genio, es un inútil, un nulo. Y es una reverendísima bestia."

Esta posición intelectual no fue, sin embargo, suficiente para que de ahí pudiera surgir una escuela realmente abierta a los problemas actuales. Los compositores nacionalistas, aun los salidos del movimiento modernista, continuaron siendo los mayores cultivadores de las técnicas tradicionales, haciendo entrar una temática nacional (rítmica y melódica, exclusivamente, como si no valiera la pena explorar, por ejemplo, las ricas combinaciones tímbricas existentes en el folklore y en la música popular) dentro de formas tradicionales. Y esto no bastó para que hubiera una mayor diferenciación de estilos.

Mayor cambio hubo con el surgimiento de movimientos más abiertos a lo internacional, en grupos que se interesaron efectivamente por las nuevas conquistas de la música del siglo XX, en el plano técnico y estético. A partir de ahí empieza a desaparecer la uniformidad de estilo que caracterizó a la música latinoamericana, pues dentro de estos grupos envueltos en la nueva investigación musical y en el empleo habitual de nuevos recursos, encontraremos seguidores de las más recientes escuelas europeas y, más tarde, americanas, apareciendo compositores que se colocaron en posición destacada en la investigación renovadora, sobre todo en lo que se refiere a las técnicas integrantes de la música.

Los orígenes de estos movimientos se encuentran en la Agrupación Nueva Música, de Buenos Aires (dirigida por Juan Carlos Paz), en el Grupo Música Viva, de Río de Janeiro (orientado por H.J. Koellreutter), y en los festivales nacionales e interamericanos de música contemporánea que se realizan en todas las grandes ciudades latinoamericanas.

Juan Carlos Paz, además de lanzarse sin miedo a las nuevas técnicas musicales, en una época en que el nacionalismo a lo Copland dominaba y dictaba leyes en toda la América, se coloca como líder intelectual de los jóvenes compositores. Su prédica del final de la era del tonalismo chocaba contra las grandes ideas del nacionalismo, que mantuvo todavía numerosas raíces en todos los países del continente latinoamericano, generando franca hostilidad contra aquel compositor. Juan Carlos Paz fue también un gran divulgador de la producción latinoamericana contemporánea; en los programas por él organizados encontramos nombres ligados a las más nuevas tendencias musicales de diversos países del continente.

El Grupo Música Viva, de Brasil, formado por cultivadores del dodecafonismo, era teóricamente menos hostil al nacionalismo. En su manifiesto de 1946 encontramos: "Música Viva, admitiendo, por un lado, el nacionalismo sustancial

como etapa en la evolución artística de un pueblo, combate, por otro lado, el falso nacionalismo en la música, esto es: aquél que exalta sentimientos de superioridad nacional en su esencia y estimula las tendencias egocéntricas e individualistas que separan a los hombres, originando fuerzas destructivas." Esto explica bien la posición del grupo y vale por una profesión de fe internacionalista, por el rompimiento de las fronteras que puedan separar a los hombres. Este grupo, por la seriedad y profundidad con que trató los problemas de la nueva música, desempeñó papel de notable importancia en el desenvolvimiento de la música brasileña, sembrando ideas que, años más tarde, germinarían, dando a este país la posibilidad de colocarse en la posición que hoy ocupa, en términos de compromiso con el arte actual. Con relación a la rápida disolución de este grupo, a partir de 1948, es interesante notar que ella fue encabezada justamente por los compositores más actuantes del grupo, Claudio Santoro y Guerra Peixe, aquéllos que más violentamente se oponían al nacionalismo folklorista, y que, a partir de entonces, tórnanse sus defensores y los mayores propagadores de la música de carácter esencialmente nacional. Solamente una repentina mudanza de ideología (arte del pueblo y para el pueblo) puede explicar tal fenómeno.

3. CONCLUSIÓN

El examen de la producción musical latinoamericana de hoy demuestra su relativa uniformidad de estilos. Podrían ser formados grupos y subgrupos, siguiendo o inspirándose en tal o cual escuela, tomando como punto de partida determinadas ideas fundamentales, empleando materiales sonoros más o menos equivalentes. Dentro de estos grupos habría, entonces, líneas comunes de acción y ellos guardarían entre sí ciertos puntos de contacto.

Inicialmente, es preciso establecer la distinción entre el arte popular y el culto (sobre todo en términos de música), por ser demasiado reciente. Ella no es, por lo tanto, ni eterna ni necesaria. El foso creado entre las dos manifestaciones artísticas fue, entretanto, aumentando (a pesar de la constante asimilación de elementos de una por la otra y del frecuente intercambio de géneros), y, con la creciente complejidad de la dicha música culta y el desenvolvimiento de los medios de comunicación masiva, estas músicas asumieron papeles realmente antagónicos, entrando en franca hostilidad. Pero hoy el *impasse* parece resolverse, visto que ambas, la música popular y la música culta de vanguardia, vuelcan su atención hacia el mismo elemento de base: el sonido explotado en todas sus posibilidades, sobre todo de timbre. El encuentro entre los dos géneros musicales era absolutamente inesperado y sólo las experiencias más avanzadas de la música culta consiguieron realizarlo, pues son idénticos los intereses sono-

ros de la música pop y de los compositores eruditos de hoy. El menosprecio de los críticos tradicionales se contrapone a la atención y especial cariño que los jóvenes compositores prestan a las experiencias realizadas en el campo de la música popular renovada, su color y su forma.

Una escuela de composición, el nacionalismo, tomó como punto de partida la música popular o la folklórica, según los casos, abogando por su utilización en la composición erudita. Esto caracterizó una etapa importante de la evolución del arte musical, no sólo latinoamericano, sino internacional. Pero aquello que resta, hoy, de la escuela nacionalista se conserva preferentemente unido en torno a un "espíritu nacional", pues tales compositores se abstienen de usar directamente el material folklórico y lo emplean de tal modo que pierde todas sus características. Por otra parte, la producción nacionalista es inmediatamente reconocible por su gusto contrapuntístico e imitativo, por su carácter rapsódico, por su armonización rica y todavía determinada por los encadenamientos tradicionales, aun cuando existe el empleo de agregados sonoros más complejos, y, sobre todo, por su construcción melódica y rítmica simple, fácil y directa.

Los antiguos compositores dodecafónicos y sus discípulos se vuelcan hoy a los serialismos más elaborados. Se trata de un grupo minoritario formado por excelentes especialistas en la teoría de la música, apasionados sobre todo por los problemas formales que procuran resolver dentro y a través de las estructuras seriales. Este es un grupo de compositores de obra poco numerosa, bien trabajada, pero que difícilmente llega al público, por el carácter hermético de esta música y porque ella es raramente programada. A nivel latinoamericano, estas obras guardan visibles elementos comunes, debido a la estructura del propio sistema de composición.

Otro grupo, ligado todavía a la música instrumental, se interesa especialmente por la investigación tímbrica y formal. Tal vez sea el que reúne mayor número de adeptos. Influyeron sobre tales compositores las ideas filosófico-musicales de John Cage, la apertura al fenómeno sonoro de Varèse y las técnicas empleadas por la escuela polonesa actual. Es una vuelta al sonido, tomado como materia-prima de la música, prestándose a mil combinaciones. Esta escuela abandona definitivamente los postulados de la composición tradicional: la melodía y el ritmo dejan de ser los elementos predominantes, dando lugar a una nueva concepción armónica, con la explotación de bloques sonoros que nada tienen que ver con los acordes tradicionales, por la valoración primordial de la noción de masa sonora; pero es el timbre el elemento preponderante, permitiendo numerosas búsquedas de nuevas posibilidades sonoras de los instrumentos tradicionales (que viene a enriquecer la propia técnica de estos instrumentos). Aparecen también experiencias que pretenden valorizar el espacio, derivándose directamente de la estereofonía, y también el aprovechamiento musical del mo-

vimiento y del gesto, dando origen a espectáculos en los cuales el sonido es solamente uno de los componentes.

El estudio de obras compuestas dentro de esta concepción más total del arte (ahí entran también experiencias relacionadas con el color, con la luz, con la forma y con el espacio plásticos) sugieren algunas reflexiones. Estas obras denotan cada vez menor individualización del compositor. Los resultados están casi siempre emparentados (siendo más o menos eficaces) y nótase una búsqueda desenfrenada de nuevos efectos y de nuevas formas, dentro del más puro determinismo, donde los mínimos detalles son previstos por el compositor, o bien con el empleo de elementos y estructuras aleatorias, la casualidad influyendo directamente sobre el resultado, que nunca será definitivo. Tales obras tienen, ciertamente, mucho menor tiempo de permanencia o de validez, quedando apenas como el testimonio de realización en un tiempo y lugar determinados. Pero ésta es una característica de todo trabajo experimental, que es inevitablemente superable. No se debe, por lo tanto, exigir de esta música el carácter casi permanente de aquéllas hechas dentro de estructuras tradicionales (y son, efectivamente, estas estructuras las que perduran en la historia, y no las realizaciones que intentan hacerlas continuar vivas); ni se debe, tampoco, pretender hacer entrar las nuevas experiencias musicales en los esquemas tradicionales (ideas nuevas, materiales nuevos y formas nuevas están necesariamente ligados), ni emitir juicios de valores por la comparación de estas realidades tan dispares.

Las experiencias concretas y electrónicas latinoamericanas sufren menos esa ansia de novedad que marca la investigación instrumental. La propia formación técnica y el ejercicio manual que le son necesarios, sumados a la lentitud del proceso creativo, les dan mayor consistencia y firmeza. La riqueza infinita del material sonoro y el trabajo individual garantizan una gran variedad de estilos, contra la certeza de aquellos que piensan que tal proceso de composición sólo puede producir obras de plena uniformidad. Restan aquí los elementos que irán a caracterizar individualmente a los compositores y, en algunos casos, aparece una tenue coloración regional, determinada por el empleo de algún elemento tímbrico o rítmico típico.

En la composición musical de vanguardia desaparece, como quedó dicho, toda posibilidad de determinar la existencia de un estilo latinoamericano, estando más presente el carácter individual de la investigación que dio origen a las obras. En esta fase de la historia de la música latinoamericana descubrimos un carácter internacional, pero no de entrega pasiva e irremediable a lo que viene de afuera, sino una abertura inteligente que no acepta más imposiciones ni a nivel de material ni a nivel de forma, guardando el compositor entera libertad para el acto creador. No hay más escuelas, hay solamente personas que escogen el sonido como vehículo de sus ideas.

Esta falta de uniformidad de estilo no destruyó, entretanto, todo lo que hay

de común entre los jóvenes compositores de América Latina, sobre todo la ideología. Todos ellos tienen conciencia de vivir (no por simple casualidad) en el siglo XX y en este continente. Esta ubicación en el tiempo va a determinar la dirección de sus actividades de compositores en el plano técnico y estético. Su ubicación en el espacio, este continente que lucha para salir del subdesarrollo, obliga a tales compositores a adquirir algunos compromisos de la mayor importancia, compromisos que todos aceptan, seguros de poder dar, así, una contribución para que las trasformaciones socioeconómicas y culturales se procesen. Cada uno va asumiendo una tarea, en la enseñanza, en el servicio público, en empresas de mayor importancia y mayor responsabilidad y, en algunos casos, en la militancia política abierta o clandestina. Cada uno en su función, cada uno desempeñando a su modo el papel que le es confiado; es cierto que hay un futuro más que musical en aquello que hacen los jóvenes compositores de América Latina, en esta tentativa de promoción cultural y humana de todo un pueblo.

Sólo ahora la música latinoamericana parece haber roto sus relaciones de dependencia con relación a Europa y Estados Unidos. El éxito en el extranjero, que fue siempre necesario a los compositores de este continente, importa ahora realmente poco. Aunque ellos pudieron salir de sus países y llegaron a hacer algo en el extranjero, estos compositores tuvieron siempre el propósito de regresar. A la falta de condiciones para una actividad más productiva en sus países de origen, respondieron ellos con un trabajo ciertamente duro y poco compensador, pero en el cual creen firmemente.

IV

La obra y la sociedad

I

La música como fachada cultural*

JUAN VICENTE MELO

No puedo prescindir de inaugurar estas líneas con anécdotas o sucesos que, de manera estrictamente personal y por razones de trabajo, pueden otorgar alguna idea de la relación entre público, artista y los llamados "difusores" de lo que comúnmente se entiende como música culta, con y frente al acto mismo de escuchar música; situación, por otra parte, que considero común, "simpatías y diferencias" intrínsecas, que diría Alfonso Reyes, con todos los países de América Latina y que por una razón u otra será expuesta en los diversos capítulos que integran este necesario, imprescindible volumen nacido a raíz de una reunión convocada por la UNESCO en Caracas, en la que —estimo urgente subrayar— además del examen e interconocimiento de América Latina respecto a la música (o al revés) se llegó a solicitar difusión inmediata y exacta de los compositores de América Latina, no sólo para conocimiento de países hermanos en historia, tradición y cultura sino del mundo del que somos contemporáneos con el objeto —razones culturales aparte— de que la memoria no sea porosa para el olvido. Estimo que más que una bibliografía atenta, detallada y lujuriosamente atractiva en nombres, títulos, fechas y casas editoriales, estas "situaciones" personales respecto al artista y la sociedad —barriendo las indicaciones de estar sometido a expresarlas en capítulos rigurosamente numerados y ordenados—

* El autor se refiere aquí a las experiencias de México, que en algún momento pudieron ser, o pudieran aún ser, las de otros países de América Latina, pues es evidente que cada país vivió o vive su *momento musical*, el cual depende de su preparación musical, totalmente relacionada con la enseñanza musical escolar. Países sin música en las escuelas y con pocos conservatorios no tienen público para la música académica o docta. Y digo música académica porque es a ésta a la que se refieren casi todos los articulistas de este libro, sea que hablen de la música europea o de la música latinoamericana. Las otras músicas, la popular y la folklórica, no cuentan para casi nadie: la primera, generalmente por "inculta" cuando se comercializa y hasta se industrializa; la segunda, por pertenecer al *folk*, que no es tomado en cuenta por casi ningún historiador, aunque se tomen en cuenta sus productos cuando se habla de nacionalismo y de posibles proyecciones actuales, es decir, cuando se habla del folklore sin sus portadores. Quizás a causa de la desconexión y de la interignorancia que existe entre los músicos de las grandes ciudades y el interior de nuestros países. [R.]

pueda, acaso, otorgar una idea más inmediata o palpable de esa relación-conjunción inevitable.

En su tiempo, Carlos Chávez, calificado multitud de veces como el "gran" compositor mexicano y latinoamericano, título que aún sigue en alabanza o discusión a pesar de su reciente "reingreso" a la política musical que le valió estruendoso fracaso, decidió hermanar su tarea de compositor con la de promotor de la nueva música en México. Esta hermandad estaba sostenida y patrocinada por organismos oficiales. Chávez contaba con un público numeroso, atento, cómodo y tranquilo, formado en buena parte por miembros de una sociedad "alta" que estimaba necesario asistir a esos conciertos para, a la vez, adquirir una "cultura" musical y aparecer en la sección de sociales de los periódicos. En un principio, Chávez respondía a las exigencias pacíficas de ese público elegante que estaba urgido de un "deber ser" musical y permanecía afiliado a la cultura occidental de fines del siglo pasado, afiliación fincada específicamente en los "grandes clásicos" y los maestros musicalmente románticos. El público y la crítica de ese tiempo —si es que había crítica— ignoraban que existiese música escrita en un tiempo más concretamente reciente y menos aún que compositores latinoamericanos pudiesen tomarse por tales e ingresar a una sala de conciertos. Esa actitud conformista se basaba esencialmente, repito, en la obligación de crear una fachada cultural, en especial un "deber ser" musical ya que los conciertos —sobre todo sinfónicos— estaban, por decirlo así, al alcance de las manos y favorecían (por decirlo así también) un rápido aprendizaje y un decidido reconocimiento social-periodístico. No existía otra clase de público ya sea por falta de recursos económicos o de información o porque la clase "baja" no se atrevía —y en cierto modo ese estado continúa— a asistir puesto que la fachada cultural era una situación ajena y la sala de conciertos un recinto "sagrado" al que sólo tienen acceso los iniciados, los que "entienden". Pero ese fácil atractivo fue poco a poco disolviéndose porque Chávez decidió romper el orden establecido: al lado de los "clásicos" incluyó en la orquesta sinfónica formada por él y única que existía en ese tiempo, obras de los compositores que hoy son "clásicos" de nuestro tiempo, obras bajo sus órdenes o de sus propios autores. Más todavía: se atrevió a programar —eventualmente o en el repertorio— "productos" firmados por compositores mexicanos y latinoamericanos. (Aparte, por supuesto, los suyos, numerosos.) Desligándose de la afiliación a la cultura occidental "clásica", Chávez incurría en ella organizando los escándalos con que se recibían las músicas "nuevas" y de autores latinoamericanos. La fachada cultural sufrió violento quebranto y otro público suplantó al anterior, no como un "deber ser" sino por inquietud auténtica. No era para menos: al suspender pacífica o violentamente el catálogo considerado necesario para la construcción de una "fachada" —que, en aquellos tiempos, no podía ofrecer la poesía, o la pintura, por el simple hecho de no contar con periodistas de las secciones de páginas de sociales

y porque, lo he escuchado decir, es más fácil oír que ver para entender— eliminaba a un público consumidor, absolutamente inconsciente de lo que pasaba (pasa) en la música de los días, meses y años que nos tocan vivir, música marcada en un tiempo "clásico" que, de nuevo, nos hace irremediablemente contemporáneos de todo el mundo. (Lo que sucedió después de esta experiencia de Carlos Chávez tienen que anotarlo sus discípulos y el público por él formado.) Lo cierto es que ese nuevo público entró en decidido contacto con obras nacionales y que los compositores gozaron de mayores facilidades y de oportunidades para hacerse escuchar y para conocer a ese nuevo público.

El ejemplo de Chávez tuvo muchos adeptos pero también no pocos detractores. Se estimó, por ejemplo, que había instituido una verdadera burocracia musical y que se había erigido, prácticamente, en dictador. Sin embargo, pese a sus muchos defectos y arbitrariedades, su régimen fue altamente positivo. Consiguió que el Estado se convirtiera en principal patrocinador y que a él se unieran diversas dependencias gubernamentales. Más tarde, la Universidad Nacional Autónoma de México, al través de su Dirección General de Difusión Cultural, iría, poco a poco, convirtiéndose en el más importante centro de difusión musical, alentando a compositores e intérpretes jóvenes y favoreciendo el crecimiento de un público inquieto, exigente, que asistía a conciertos ya no por un "deber" cultural, sino por auténtica necesidad.

Vuelvo a experiencias personales: al conferirme el honor de encargarme de la dirección de la Casa del Lago, dependencia universitaria centrada en el Bosque de Chapultepec, con sede en una casona porfiriana, tuve oportunidad de conocer *in vivo* los problemas de los músicos respecto a la difusión de sus obras y a su enfrentamiento con un público "vivo" que no deseaba permanecer sin interlocutor. Como está situada en un medio de fácil acceso y siendo gratuita la entrada, era de esperarse —como sucedió de inmediato— una numerosa asistencia que no sólo estaría compuesta por una élite sino por personas pertenecientes a los más variados estratos sociales. Sin embargo, muchos de los visitantes del Bosque no se atrevían a entrar a la sala de conciertos, justamente por suponerla vedada para ellos. Ese público estaba acostumbrado, en el terreno cultural, a la música popular de escaso valor o, cuando más, a las interpretaciones dominicales de bandas musicales. Pero, ya sea por curiosidad o por las labores de convencimiento, poco a poco pudieron apreciarse en la sala rostros desconocidos. A la entrada, se les entregaba una hoja solicitando opinión y sugerencias y breves notas y comentarios sobre obras y compositores. Se pudo constatar que, además del crecido número de estudiantes, asistían no pocas personas que confesaban no haber estado antes en ningún concierto porque, aceptaban modestamente, "no estaban capacitados para entender música". Las razones, lo sabemos, son múltiples, pero se centran, básicamente, en falta de información, en la opinión generalizada y fomentada que esa "clase" de música sólo está permitida a una

clase social "alta" o a los estudiantes; en suma: para "entender" música hay que "saber" música. La tarea de convencimiento fue ardua pero sumamente interesante y provechosa y se pudo comprobar la formación de "otro" público que de manera progresiva se convirtió en asiduo. Hay que anotar que, en términos generales, la programación ofrecida distaba mucho de ser la convencional y que, por tanto, la iniciación no resultaba fácil (esta programación fue acusada de estar destinada a una élite de esnobs, por parte de ciertas personas que persistían en la creencia que al público "inculto" había que fomentarle la "incultura" ofreciéndole música de escaso o nulo valor).

Al mismo tiempo, se estimuló a jóvenes compositores dedicándoles programas con obras personales y/o de grupo. Así, estos autores tenían oportunidad de presentar sus obras y de encontrarse frente a un público múltiple. Al lado de partituras "contemporáneas" europeas y latinoamericanas estaban presentes las de estos autores a quienes se les solicitaba expresamente alguna o algunas obras que, además de ofrecer al autor una remuneración más que honoraria, permite audiciones repetidas de obras que rebasan el estricto campo de un instrumento solista o de un grupo de cámara al ser ofrecidas en escenarios más amplios y gracias a conjuntos mayores y más diversos.

Sin embargo, muchas de esas obras no conocen edición y se limitan a un público centrado en la capital, pues los organismos patrocinadores de música en el resto del país no disponen de medios económicos suficientes que favorecerían su difusión y, por otra parte, carecen de información suficiente. Las obras que conocen la suerte de responder a un encargo, no saben de otras trasmisiones radiofónicas que no sean la de su estreno y grabación en cinta magnetofónica. La grabación en discos es, realmente, limitada para obras de jóvenes compositores, a pesar de que algunas instituciones han superado las partituras de autores "consagrados" y que por diversos conductos y colaboraciones prestan atención a estos compositores y favorecen su conocimiento.

En el mismo renglón, cabe citar la casi inexistencia de revistas especializadas, de material informativo y de una crítica seria, más allá de una simple y mínima nota que dé fe, de manera rutinaria y con miras económicas, de la realización de un determinado concierto. Casi todas estas notas se escriben alrededor de un solista de "fama mundial" al que se le aplican los calificativos de costumbre. El auténtico periodismo musical es también prácticamente nulo (no hay que confundirlo con notas sociales) y así compositores e intérpretes pocas veces gozan de entrevistas, comentarios, etcétera, que permitirían conocer sus trabajos, actitudes, problemas y su opinión frente al fenómeno musical de nuestros días. Las revistas especializadas se apoyan, económicamente hablando, en algunos patrocinadores y suscriptores pero especialmente en personas u organismos no estatales. Por fortuna, la Universidad —que, repito, se ha convertido en principal patrocinador— se empeña en remediar esta situación y al lado de un

número mayor de conciertos periódicos en recintos intra y extrauniversitarios, con honorarios, programación y precios de admisión diversos, impulsa abiertamente la tarea de los jóvenes, se preocupa por encargar y editar obras y tiene ya un catálogo abundante de discos y de cuadernos sobre música y músicos.

Al lado (o frente) de instituciones organizadas a nivel internacional, que cuentan con amplios recursos económicos para permitir la presentación de solistas o conjuntos reconocidos como "de fama mundial" (y que, claro, lo son) y que aseguran una amplia, definitiva y segura remuneración, el Estado se halla visiblemente limitado y su intervención, por tanto, se antoja reducida e incapaz de encontrar fuentes de mayor recuperación que le permitirían, a pesar de su poder político, hallar otros sitios favorecedores de nueva música y otros públicos capaces de no estar sin interlocutor; o sea: de permanecer en silencio, inmóviles y atacados por una tradición, llamémosla "inevitable", de promoción cultural. Así, los artistas mismos —generalmente de escaso o nulo valor, pero dueños de ciertos recursos económicos— se apoderan valientemente de algunos locales y se autopatrocinan para ofrecer sus hazañas conmoviendo a públicos sentimentales y proponiéndoles la ocasión de fabricarse una necesaria fachada cultural a nombre del imperativo que significa el "deber ser" musical como proposición ineludible que asegura un fácil y cómodo ingreso a determinado *status quo*. De esta manera, por una parte, el o los organizadores o patrocinadores cumplen con un deber cívico, moral y cultural, y por otra, el público responde a los imperativos también como un deber.

Generalmente, repito, la producción de "nuevos" compositores latinoamericanos, casi puede ser entendida únicamente en las ciudades capitales, ya sea por falta de información como de medios de difusión o de patrocinio amplio en materia económica que privan en las ciudades del interior, desprovistas además de locales e intérpretes propicios. Si en la capital del país o —supongamos el caso— de algunas provincias privilegiadas (culturalmente hablando) se puede recurrir a diversos ámbitos, en otros muchos sitios —los más— permanecen en la ignorancia, el tartamudeo o las buenas intenciones no respaldadas abiertamente, y, por tanto, efímeras. Sobre todo en las provincias —no sólo en materia musical— persisten las salas propicias para audiciones estrictamente "provincianas" organizadas por instituciones e intérpretes de reducido valor escolar y dirigidas a un público amable, conformista y absolutamente tranquilo, ansioso por cumplir la necesaria tarea cultural que significa estar presente en un concierto.

Paradójicamente, el Estado se halla solitario como patrocinador musical ya que, al mismo tiempo, no dispone de suficientes recursos económicos e instaura una burocracia solemne, sumamente rígida, al grado de anular personales y valiosos efectos y permite, por tanto, la repetición de difundir la música como "cultura" al través de medios que le son totalmente ajenos como resulta la presencia de instituciones económicamente sólidas y apoyadas por "contratos" de

distribución mundial que acaparan, por las mismas razones económicas, las salas en las que la música se puede escuchar y a la que asiste un público determinado de antemano, que por razón de precio de admisión tiene asegurada la posibilidad de encauzar la música como un producto económico, una industria satisfactoria, una especie de idea materializada que, en tiempo no muy largo, otorgará beneficios, mientras que el Estado, sujeto a planeaciones burocráticas que admiten personal y horarios prefabricados, encara límites y barreras que le impiden actuar con la desenvoltura propuesta y generalmente aceptada.

En fin: otra experiencia personal. Me tocó en suerte estar como coordinador cultural de un museo en la provincia que anhelaba convertirse en "museo vivo". Es decir: El edificio-sede no se concretaría a exhibir colecciones arqueológicas o muestras de historia y etnografía locales, sino que, por razones mismas de su arquitectura que otorgan facilidades de espacio escénico y acústica buena, podía utilizarse en favor de la difusión de distintas manifestaciones culturales. Estas actividades nacieron basadas en experiencias anteriores que, poco a poco, se irían concretando a la formación de un público y a la presencia de autores y obras contemporáneos, además de "redescubrir" el folklore y otorgarle una dignidad perdida por abusos, manoseos e intereses comerciales. Se pudo constatar de inmediato, que ese "nuevo público" era el mismo: estudiantes y personas pertenecientes a una clase social "alta". Los primeros asistían con entusiasmo; los segundos por un "deber ser" en cierta manera inevitable, ya que su presencia en un concierto significaba un compromiso social con carácter de ineludible; la otra parte del público, la "baja" o "ignorante" en materia musical resultaba notoriamente ausente. Las razones de participación o no participación resultaban idénticas a las expuestas en ciudades capitales pero más graves. Aparte de estar guiados por la curiosidad ante un fenómeno novedoso, la sola presencia de un público "particular" excluía la del "otro" público que se siente automáticamente rechazado o imposibilitado tácitamente por compartir o comprender la música culta. A su vez, ese público digamos "privilegiado" pertenecía, *per se*, a una determinada categoría social y supuestamente cultural ya que, en el terreno mismo de la música aunque puede extenderse al de otras manifestaciones artísticas, se ha visto obligado respecto a la cultura por razón misma de su pertenencia a esa clase social "alta". Y no sin razón: en las ciudades de provincia, generalmente, el apoyo del Estado es o bien nulo o bien indiscriminado, ya que por varias circunstancias —y entre otras, de nuevo, la falta de información o el buen entendimiento de la difusión cultural— lo mismo permanece sordo a ciertas solicitudes que amparan la calidad como prodiga atenciones a ciertas intenciones de difundir una cultura local —creadores e intérpretes de todo género— que no por tal es de calidad. Así, el público está presente en todo acto sociocultural público o debido a la iniciativa privada, la que a su vez mantiene sus actividades gracias a la colaboración económica de ese mismo público y a la inteligencia

y categoría cultural de sus promotores. En todo caso, artista y público se desconocen, o lo que es peor, no existen, puesto que el artista queda situado en un ideal romántico (no seudorromántico) de distancia respetable, honorable e intocable y el público se limita a una presencia pasiva e inmune, siempre bien dispuesta a celebrar todo lo que se le ofrezca en nombre de lo que comúnmente entiende como arte.

Es, obviamente, en las ciudades de provincia en las que la relación artista (u obra) y sociedad se muestra de manera más clara y grave como inexistente. He tratado de señalar algunas de las causas, pero vale la pena abundar en ellas a fin de subrayarlas y sugerir un sano remedio. Desde luego nos encontramos con serias limitaciones que ofrecen el Estado o dependencias de otra índole ligadas a la difusión cultural y como patrocinadores de las actividades musicales. Estas limitaciones se fincan, básicamente, en la instauración de una burocracia que, si bien resulta inevitable, impide, o por lo menos retrasa o incomoda, la relación obra-sociedad. No pocas veces esta burocracia favorece solamente determinadas actividades, ya sea por compromisos de orden político y seudocultural, por necesidades económicas, pero sobre todo por la obligación y no por la necesidad de "hacer cultura". Gracias a esta última circunstancia, el Estado se halla, en cierta manera, "forzado" a realizar un trabajo que no obedece a un plan determinado ni a una actitud definida sino a un compromiso inevitable. Por otra parte y paralelamente, como he tratado de señalar, en la provincia reina un apacible conformismo por parte del público, falta de información general y el asedio de todo tipo de "agrupaciones culturales" que solicitan patrocinio estatal en mayor o menor escala. Así, las "ayudas" se multiplican bajo la etiqueta del "deber ser" musical y el público las recibe con claras muestras de simpatía sentimentaloide y guiado también por la necesidad del "deber ser" musical. Estas manifestaciones de "arte" tienen lugar en sitios que reúnen solamente a ese público *culto* y que tradicionalmente se han convertido en recintos sagrados inabordables —ya sea por el precio de admisión, imperativos sociales consagrados y muchos factores educacionales— para toda aquella persona que no pertenece (que no crea pertenecer) a la "categoría" de "elegida". Esos sitios de reunión son claramente visitados por una élite complaciente que subordina —no me cansaré de repetirlo— toda manifestación artística, cualquiera que sea su calidad e importancia, a un mero acto social obligatorio. Por otra parte, como el público no se muestra exigente, se le ofrece todo tipo de música que ya haya escuchado previamente, claro, y que por tanto le resulte fácil de reconocer y de sentirse íntimamente participante de la "cultura", agradeciendo así todo aquello que le haga saberse importante.

Por estas circunstancias, evidentemente, el artista no participa en manera alguna, ya que a pesar de encendidos nacionalismos, queda sobrentendido que la música —"la buena música" o la "música culta"— está garantizada por actas

de bautismo firmadas por la cultura occidental. Los artistas latinoamericanos sólo reciben, en términos generales, una amable y rápida aceptación, ya sea por ignorar que existen compositores en América Latina o por permanecer afiliados a la cultura occidental como máximo signo de esa garantía apuntada líneas arriba. Cabe hacer notar que esa ignorancia se extiende a los compositores del propio país; a los "consagrados" se les conoce por vagas deferencias o por las obligaciones impuestas al "deber ser" musical; de los físicamente vivos y más aún de los jóvenes prácticamente no existe información alguna. Cabe hacer notar también que los conjuntos dependientes de los organismos estatales —sinfónicos en su mayor parte— se ven "obligados" a incluir obras nacionales en su repertorio en presentaciones tanto capitalinas como de giras por las provincias; esa obligación se reduce, en términos generales, a determinadas obras de determinados autores, generalmente pertenecientes al movimiento nacionalista o regionalista. De esta manera, ese público, cómodo, acepta risueño y complacido la imposición, al reconocer melodías o ritmos que le son tradicionalmente propios y entrañables.

Por supuesto: estas divagaciones se sitúan en las áreas de la provincia, pero en las ciudades capitales las causas, si bien menos graves y aflictivas, son las mismas y provocan idéntico estado de cosas. Desde luego, en estos sitios el público es mayor y más diverso, mayores y más diversos también los lugares en que puede escucharse música, mayores y más diversas las oportunidades del compositor de hacerse escuchar, de participar con el público y conseguir que el público participe con él al través de su obra; mayores y más diversas —y mejor distribuidas— las generosas ayudas de distintos organismos. Pero también mayores y más diversas las oportunidades para clasificar a un público tradicionalmente afiliado a la cultura occidental que asiste, numeroso y triunfal, a todo aquello que crónicamente —dicho sea, en esta ocasión, en el mejor sentido de la palabra— esté "garantizado", y en cambio y por supuesto, no considera dignas de atención las audiciones de obras latinoamericanas. Puede decirse, entonces, que existen dos élites sumamente contrarias: una de ellas está formada por un público asiduo, numeroso, consciente de la garantía que ofrece su afiliación a la cultura occidental; la otra, por un público joven (en edad y en moral —artísticamente hablando—), inquieto, menos numeroso pero más anticonformista, deseoso de sentirse contemporáneo de todo el mundo y dispuesto a conocer y reconocer las obras musicales escritas en este continente y que, nacionalismos aparte, son capaces de indicar la hora actual de todos. A tal grado llega esa separación, que las salas o sitios destinados a toda clase de audiciones pueden delimitarse notoriamente: a unos pertenecen éstos y a los segundos los otros. En cierta forma, los recintos "tradicionalmente clásicos" conocen la ausencia de un público que no es "tradicionalmente clásico", ya sea porque se encuentra o se siente eliminado o porque se niega a entrar a ellos; al revés (o por lo mismo), los segundos alber-

gan a un público distinto, pues si bien no rechazan abiertamente al público reconocido como "culto", sí conocen la ausencia de éste por atreverse a programar obras que no pertenecen a su circuito cultural, y no se atreven a compartir nuevas, distintas experiencias o confirmar y solucionar anteriores actitudes. De tal manera, el público queda dividido y el artista y su obra ofrecen y responden a un público que, de todas maneras, queda como supuesto o, en todo caso, inexistente. Se crea, entonces, y por razones inevitables, dos "deber ser" musicales: el uno fincado en la tradición y el otro en la ruptura con esa tradición.

Las "formas" tradicionales de difusión de la música como cultura ofrecen, por tanto, serias y graves limitaciones al acoger, al mismo tiempo, a un determinado y típico público y ofrecerle un determinado y típico programa musical. El público, nuevamente, se ve "obligado" a buscar y a asistir a los lugares que le deparen sus aspiraciones, necesidades y obligaciones. Pero, en uno y otro caso, ese determinado público queda sin interlocutor, y de una manera u otra el artista no está presente aunque su obra, en cierta forma, lo esté. Por tanto, las formas tradicionales de difusión de la música no permiten intromisión alguna, se resguardan de posibles vejaciones, cooperan con la presencia de determinada clase de público. El artista, autor o intérprete, pero siempre —hablando de manera promisoriamente ideal— copartícipe del público e intentando hacer lo mismo respecto a él, se halla solitario. El público no tiene todavía conciencia de que exista un fenómeno musical (en el terreno de la creación) en América Latina y contagia esa ignorancia (o al revés) a los patrocinadores (estatales o no) y, lo que es peor, al artista mismo. Solitario, repito, el artista debe enfrentarse a esta situación y empeñarse en resolverla sin otras armas que su propia obra. Como "fachada cultural", el músico creador en América Latina tiene que enfrentarse a múltiples y variados problemas. Evidentemente, todas las "fuerzas" que intervienen en la formación y obligación de esta fachada deben y tienen que acompañar al artista para que, una vez más, todos los contingentes se vean y se sientan solitarios y solidarios.

II

La música como mercancía

ARGELIERS LEÓN

La "riqueza burguesa aparece como una inmensa acumulación de mercancías" (Marx, 1975:17). Ésta, la mercancía, no sólo es la base elemental para tal riqueza, sino que todos los productos del hombre, hasta el hombre mismo, se ven sometidos a esta creciente conversión en mercancía. La sociedad burguesa progresa sobre la lucha por la acumulación creciente de nuevas mercancías.

Como mercancía se entenderá todo aquello acumulable y que, en circunstancias creadas por el propio desarrollo burgués, pueda convertirse en cosas necesarias, útiles y agradables, para lo cual se crean particulares mecanismos sociales de demanda. Es decir, todo aquello que pueda convertirse en objeto de necesidades humanas, y que sea capaz de crear, a expensas de lo mismo, un sistema de existencia que obedezca a las relaciones producción-apropiación, consumo-explotación.

El desarrollo de la sociedad de consumo ha hecho de la música un objeto dirigido diversificadamente a satisfacer muy variadas necesidades humanas, dables en circunstancias muy disímiles, y recurriendo a las necesidades que dimanan de los sectores poblacionales de la sociedad de clases. Se ha diversificado el objeto música y, con él, el conjunto de medios materiales que se hacen necesarios, y las posibilidades ocupacionales que han venido a hacerse dependientes de la eclosión de recursos que hoy se ponen en juego en la comercialización de la música. Del cantor que él mismo, o un artesano amigo, le fabricaba su instrumento, con el cual aquél se acompañaba, a las complejidades industriales que rodean hoy la aplicación de la electroacústica a lo que se ha hecho demanda por la masa de consumidores, hay un corto, ceñido, acelerado y divergente camino de aplicación de formas diversas de trabajo, conjuntamente con las consecuentes inversiones de capital.

La música ha pasado a ser así una mercancía que nutre el inmenso arsenal de las naciones más desarrolladas dentro de las formaciones capitalistas. Para ello lo complejo de la comunicación sonora ha tenido que converger en cosas muy concretas que —siguiendo el curso histórico de la mercancía— las hagan fácilmente manejables y situables en aquel arsenal.

Como mercancía, la música es aquella cosa que permite contarla como can-

tidad: quién tiene más o menos música, dónde se produce más música, qué empresa dispone de más música. Permite valorarla en términos de venta: qué música se vende más, en qué mercado se vende más música. Y los autores se cosifican, se imponen o se anulan, y todo lo que suene entra en el juego de la oferta y la demanda, y queda condicionado a los grandes resortes de que dispone el capitalismo. Hasta su enseñanza se somete también a un proceso de venta que se concreta en vender a más o menos precio una mayor o menor trasmisión de conocimientos. Se cobra por horas-profesor independientemente de qué enseñe. Y se crean centros de enseñanza, con cobros de matrícula y mensualidades, y se hacen cotizables los prestigios logrados a través de cuidadosos planes publicitarios para tal o cual conservatorio, el cual se administra empresarialmente dentro de las diversas formas que adquiere la inversión de capital. Así, la música alcanza su realidad en el proceso de consumo, el cual ha quedado estratificado para la sociedad clasista, y el producto música ha sufrido suficiente distanciamiento el de sus empleos, produciéndose diferencialmente una música de entretenimiento, otra para el concierto (éste se ha diversificado también), las ocasiones para su consumo se han diferenciado, desde la que se brinda grabada o la que se organiza empresarialmente para ofrecerla en vivo; la que se destina para ambientar fábricas, oficinas u hospitales, o la que acompaña la mesa del restaurant, el filme, el drama televisado, o el malabarista de circo, la que se ofrece impresa o la que hace unos años se vendió en aquellos rollos de papel taladrado para autopianos y autórganos. La suma de todos estos posibles modos de empleo le dan a la música su carácter de objeto, su carácter de cosa: la han convertido en mercancía.

Se hace mercancía en tanto llega a ser manejada como un objeto externo a su esencia estética, y producida de manera de hacerla satisfacer necesidades humanas que en las sociedades burguesas se dominan, se dirigen, se condicionan de manera que tales necesidades respondan a los intereses de las clases dominantes. Por ello, para las sociedades clasistas altamente desarrolladas la mercancía música se produce distanciadamente a su función de comunicación, antes bien, se han llegado a crear los mecanismos para que esta comunicación responda a las formas de penetración ideológica que instrumentan los sectores dirigentes del imperialismo.

El propio desarrollo clasista llevó, desde sus orígenes, a distinciones dentro de los que hacían la música, entre los cuales se diferenciaban peculiares vías de trabajo y prestaciones de servicios ante las necesidades que surgían en las sociedades. Desde aquellos hombres seleccionados para ejecutar en los lugares de la más temprana edad de bronce europea, hasta el trompista sindicalizado, que por otro complejo de circunstancias ha logrado un puesto de trompa en la orquesta tal de la cadena teleradioemisora cual. Desde el antecesor más distante del aeda clásico hasta el compositor que termina rápido su partitura

para venderla a una empresa editora. Todos dedicados, progresivamente, a producir una cosa apta para satisfacer necesidades humanas, nacidas como consecuencia del desarrollo social del hombre, y brotadas, en nuestro caso, del otro campo de necesidades que no nacen, precisamente, de las relaciones sociales más elementales del hombre, sino de aquellas en que se alcanzaron siempre situaciones más complejas.

La música vio diferenciarse el campo de su producción (trabajo), así como las áreas o circunstancias de su disfrute (distribución, utilización, consumo), tanto que los términos que designarían estas dos categorías: músico y música, requieren ya de tantos determinantes que hoy se ha ido reduciendo aquél (el músico), y se ha diversificado éste (música, sus productos). Basta decir violinista, compositor, por ejemplo; o enredarse en otros términos que denotan posiciones tasables mercantilmente, como cuando decimos concertista, para diferenciar a aquel violinista del otro que también vende su fuerza de trabajo "rascando" el violín en la orquestica que acompañe un grupo circense pueblerino en cualesquiera de nuestros países subdesarrollados.

Es que a música y músico (éste como el individuo que vende su fuerza de trabajo), se les impone hoy, en las sociedades clasistas, las nociones de calidad y cantidad, dado que representan grandes conjuntos de las más diversas propiedades, las cuales, a su vez, se hacen complejamente funcionales dentro de las circunstancias más diversas en que se desarrolla la vida social contemporánea.

Cuando hoy se habla de producción musical, como producción que es, se hace referencia a la forma de producción social alcanzada ante un grado determinado de desarrollo social, por eso hay que referirse concretamente a las formas de producción musical en la sociedad burguesa, en su fase actual de desarrollo (Marx, 1975:226), y a partir de las relaciones de dominación que impone hoy el capitalismo financiero a las naciones dependientes. Como tal las formas neocolonialistas que, en lo musical ahora, se desprenden del desarrollo industrial de las grandes potencias capitalistas.

Música y músicos se han ido diferenciando en relación con las cualidades materiales propias que lo sonoro puede adoptar y las condiciones, no menos materiales, que limitadamente brinda cada individuo músico; y ambas circunstancias en íntima correlación con los instantes particulares en que el hombre demanda el servicio de música y músicos. Es este consumo del producto música lo que hace que ésta concrete su materialidad, que implique en ello el complejo de acciones que lleva a su conocimiento, y que se le pueda tener, acumular y atesorar como cantidad, ya sea en el repertorio de un maestro cantor, de un *akpwon* (cantor solista de los grupos filoyorubianos), de un payador, o en el catálogo de una casa impresora o editora de discos, o en esos múltiples impresos que las empresas de contratación de artistas hacen circular, colocando, en determinados mercados, los méritos de los artistas que ofrecen en venta. Así se acumula

esta riqueza que llega a constituir la música, y se le administra desde las más diversas formas de la organización monopolista.

El desarrollo mercantil que ha alcanzado la música se encuentra hoy en un momento de prosperidad, dándosele toda la atención requerida al propio proceso de obtención de ganancias, perfilándose los propios métodos de explotación, los cuales se enriquecen y se someten a la más cuidadosa atención por los encargados de dirigir con toda eficiencia el proceso mismo para la obtención de ganancias. Hoy día, este proceso de obtención de ganancias con la mercancía música se impone a la creación desde las fases iniciales de la producción (creación). De este modo el desarrollo mercantil de la música se mueve, en los regímenes capitalistas, sobre la base de la competencia de mercados y la acumulación de sus ganancias.

Para el disfrute de estos productos música se necesita cambiarlos por otros, los que pueden ser desde las más diversas dádivas y ofrendas hasta la compra de una entrada a un concierto, el dinero dado por una partitura, o el disco adquirido, o el instrumento puesto en venta, la venta de cuerdas de violín, o el equipo de amplificación electroacústica para una guitarra eléctrica, o la caña para un clarinete, todo producido por casas productoras que entran en la competencia de mercado, e imponen sus *trade marks,* y blanden sus *copyrights,* envían agentes, abren oficinas comerciales, y se hacen de huestes de operarios y las correspondientes de desempleados. Se desarrolla una industria compleja con el producto música.

El producto música, independientemente de que pueda ser considerado como un bien cultural alcanzado históricamente por la sociedad, se cosifica como mercancía al hacerse así un objeto de necesidades sociales, aunque no exprese inmediatamente una relación de producción social, como el pan, un par de zapatos, o un frasco de una medicina. Es que, como bien cultural, aporta otras nociones sociales, como es la identificación que experimenta el usuario en los productos música, la permanencia histórica que adquiere un bien cultural, y la acción colectivizadora (educacional) de los bienes culturales.

Precisamente, en las formaciones sociales capitalistas es donde se manifiesta contradictoriamente la relación mercancía-bien cultural. Donde, en el caso de la música, al trabajo materializado que converge, como creación, en la obra se le añaden las otras formas de trabajo que inciden en la música al hacerse realidad por el usuario, y que se resuelven en las formas empresariales que hemos mencionado. Y tanto es así, que el trabajo acumulado para su creación, el trabajo realizado por el compositor, llega a sufrir la mayor enajenación ante el fetichismo mercantil que al final domina el producto música en las grandes naciones capitalistas.

La sociedad capitalista llega a dirigir y dominar los valores de uso que tiene el producto música, y hace predominar en él el valor de cambio como función

cuantitativa. Siguiendo —como lo venimos haciendo—, las nociones marxistas, podemos repetir, con su autor, aquella frase en que señalaba que un libro de Propercio, o una obra musical —añadiríamos nosotros—, llegan a tener el mismo valor de cambio que ocho onzas de rapé, a pesar de los dispares valores de uso del tabaco y de los tiernos versos elegiacos del latino Sexto Aurelio, o de una sonata de Beethoven editada por la casa Schirmer, con su $ 1.50 impreso en la portada. Hasta los nombres de sus autores se cosifican como productos de venta, o llegan a ignorarse en el momento en que los resortes empresariales acumulan una mayor cantidad de trabajo simple sobre el diferenciado de creación.

De esta manera, la casa editora puede jugar con varios precios para colocar en el mercado, que ya tiene medido, una mercancía música: cuando las sonatas de Beethoven —sigamos con el ejemplo— se publican en dos volúmenes, que sumando sus precios salen en algo más que comprando todas las sonatas en uno solo. Este otro volumen, más grueso, con una mayor inversión para el usuario, sale más barato, aplicando aquel viejo eslogan de venta de que más barato por docena, que adquiriendo por separado los dos volúmenes. Y, siguiendo nuestro ejemplo, las sonatas, en un solo volumen, salen más *baratas* aún que comprándolas una a una. Pero con ello se cubre todo un campo posible de adquirientes, como el individuo que con urgencia requiere de una sonata determinada, y que por su nivel económico no puede desembolsar el precio del volumen que las contendría todas, aunque sepa que le saldría más barato. Es que en cada caso se acumulan distintas cantidades de trabajo social simple, que determinan los diferentes precios posibles de la mercancía y convenir así entre una oferta y la demanda: el impreso se hace mercancía.

Pero hay más, la misma casa editora puede brindar diferentes ediciones de una misma obra. El mismo álbum de todas las sonatas, producto del mismo trabajo individual diferenciado aplicado por el compositor, las mismas sonatas, en fin de cuentas, se venden en una encuadernación en cartoné, con alguna orla en la tapa y mejor calidad de papel. Se le impone entonces un precio mayor. Y no falta la otra casa editora que saca entonces: *La obra completa para piano de Ludwig van Beethoven* (entonces se le anuncia con el nombre completo de acuerdo con las técnicas del anuncio), en una rica encuadernación en piel —y algo más barata si está encuadernada en tela—, y en un plan de ventas a plazo, que aunque recargue el precio, permite adquirirla en plazos cómodos, tal como ofrece un vendedor viajante que ha llegado y llamado a la puerta de la casa, para vender una obra de alguien, sobre el cual su jefe director de ventas le adiestró de quién era ese tal Ludwig van Beethoven (como se le adiestraría en cómo decir de las ventajas de un cepillo para el aseo de determinada parte del cuerpo). Y sucede que a esta colección de la otra casa editora, le sale compitiendo otra empresa que, más poderosa, ofrece la misma obra, pero ahora digitada,

fraseada y comentada por un renombrado fulano de tal, y los volúmenes en una encuadernación de otro color y material. Todo esto se ha sostenido por el correspondiente plan de anuncios, crónicas, artículos, hasta ensayos críticos en revistas especializadas vendiendo la edición, y la obra completa se ofrece como premio en un concurso para amas de casa desde una cadena de televisión. Hasta el profesor particular que logra que el papá pudiente de una alumnita compre la colección completa, puede recibir alguna bonificación en sus plazos como comisión en la venta.

Todo esto va acumulando una complejísima trama de trabajo social simple, sobre aquel individual que le llevó a Beethoven a producir, en instantes precisos de aplicación de trabajo, cada obra que se ofrece como mercancía en un complicado mercado.

Si se estudia un catálogo de una empresa editora, a partir de la columna que recoge los precios, se encuentra que éstos pueden agruparse dentro de una escala que los reordene dentro de ciertos intervalos de valor. Estos valores se hacen indiferentes a las obras mismas, a sus valores estéticos, y responden al número de páginas, tipo de papel, forma de encuadernación, mayor o menor demanda de unas que de otras —como ocurre en ciertos textos y con algunos "libros de técnica" instrumental de mayor demanda—, gastos que impliquen derechos autorales, o la disposición de obras que, de acuerdo a ciertas normas legales, están fuera de tales "amparos autorales". En estos casos, el precio responderá a la posibilidad del editor de vender, por una misma cantidad de dinero, una obra más corta, pero que le haya implicado inversiones equivalentes. La obra musical impresa llega a distanciarse del valor inmediato que determina la producción del compositor, y su función estética más inmediata desde la comunicación que implica el propio sentido social de la creación artística. En otros casos, en el precio incidirán, además, los valores de "la moda", impuestos desde las tramas de publicidad.

Esta forma de existencia es la que adquiere el producto música en una sociedad capitalista, es lo que acumula sobre un bien cultural un trabajo que se manifiesta en el valor de cambio, y que lleva a igualar las diferencias cualitativas del valor de uso por la enajenación que experimenta el bien cultural. De este modo, sobre la obra musical, se acumula un trabajo abstracto que se hace indiferente a la sustancia particular de sus valores de uso, y en creciente contradicción con éstos.

En cada una de las manifestaciones musicales que en la actualidad alcanzan la concreción en objeto de venta: una lección recibida, un libro de música o una obra musical, el concierto y el asiento que se compra para oírlo, el disco, la adquisición del tocadisco y la corriente eléctrica, el instrumento musical, el programa de TV o la contratación de un cantante que ameniza en un cabaret, el usufructo del aparato automático tocadisco, que funciona por determinada can-

tidad de dinero, implican cantidades variables de ese trabajo simple, uniforme y abstracto que es traducible, para el inversionista, en tiempo de trabajo, por el que ha de pagar a un número de trabajadores, los cuales aportarán trabajos diferentes al producto final, y a los que comprará sus fuerzas de trabajo en cantidades tales que le permita apropiarse una ganancia. El inversionista tratará de conocer el modo de existencia del trabajo traducible solamente en tiempo de trabajo. Así pagará, por unidades de tiempo, el trabajo que compra. La orquesta tocará tantos minutos cada tantos otros de descanso, pagará por una obra que dure tantas horas de grabación para producir un disco, o las jornadas al obrero operario de una impresora o de una fábrica de instrumentos, o el pago al profesor por tantas horas de clase. El tiempo de trabajo acumulado para la producción de un bien cultural determina su valor de cambio, y la extensión y diversificación del tiempo de trabajo requerido para las actuales manifestaciones de la vida, en las cuales se ha hecho incidir la música, determina su valor en el mercado musical en las sociedades capitalistas. En la sociedad capitalista se acumula, sobre la producción y circulación de un bien cultural, una cantidad de trabajo diferenciado del creador. La música que sale de manos de un compositor, se convierte en una mercancía con valor de intercambio y obtención de plusvalía, que va a parar a manos del empresario, agente o *manager*, que constituyen la versión capitalista del mecenas y, por el otro lado, a su agente capitalista: el editor. (Alén, 1974: 13.)

A partir del manuscrito que el compositor entrega (vende) a un editor, se acumula sobre esta música la cantidad de jornales que tienen que sostener, desde el sueldo a la recepcionista de la empresa hasta el del grabador, la mecanógrafa y la secretaria del director hasta el responsable del almacén y el sereno. Desde el sueldo del director mismo hasta los pagos que en calidad de "gracia" por "servicios" se abone a la policía, al periodista de la prensa amarilla, al "agente publicitario" o a la pandilla "protectora", además de cubrir financieramente la parte correspondiente al capital invertido en la empresa, todo lo cual se organiza con trabajo simple acumulado tras el del creador, y que paga el usuario. En la producción de la música, como un bien cultural, destinada a una sociedad de consumo, las condiciones del trabajo simple, como tarea sólo diferenciable en cantidad y medible en unidades de tiempo, se presentan en evidente contradicción con un trabajo que se va haciendo diferenciado e individual en la medida que nos alzamos de las formas de difusión (impresa y grabada) a las de reproducción y de creación, donde interviene el trabajo del intérprete, haciéndose trabajo compuesto. La línea de demarcación entre el trabajo simple, indiferenciado, aplicado a la música y el trabajo diferenciado e individual, difiere en los distintos países según el grado alcanzado en el desarrollo capitalista. Es un trabajo social el que se aplica, en su carácter de igualdad, en cada sector que entra en juego en el proceso de producción de la mercancía música; los sectores

laborales de la impresión, de la grabación, de la fabricación de instrumentos, de confección y mantenimiento de equipos y los sectores de la difusión. En cada una de estas vías de desarrollo mercantil en que interviene la mercancía música se va acumulando un trabajo generalizado, que no requiere más especialización que la dedicación a una tarea mecánica, a la práctica de un trabajo manual, o a los servicios que presta otra empresa (electricidad, teléfono, publicidad, etc.), la cual le vende otra mercancía que entra en la nómina de inversiones que incidirán sobre la mercancía música que produzca una editora, una grabadora, o la que ofrezca una empresa de conciertos, de contratación de artistas, la de un conservatorio, etc., tal como se organiza la vida musical en un país desarrollado dentro del sistema capitalista. En cambio, el trabajo se va haciendo individualmente diferenciado en los sectores de la interpretación, de la adecuación de materiales para la interpretación (arreglistas), y los de la enseñanza, de la investigación científica, y de la creación. El trabajo así entendido va desde un trabajo sólo aplicado como tiempo de trabajo de cualquier individuo, indiferente a la forma determinada de valor de uso bajo el cual representa directamente el producto de un individuo, hasta el trabajo que crea valor de uso, que es, así, el trabajo que se descompone en modos de trabajo infinitamente variados por lo individual, especial y concreto de sus formas, y que en el caso de la música puede ser convertido, a voluntad, en cualquier otra forma de valor de uso, bajo la cual es el producto de otro individuo, como se da, en el caso más conspicuo del cantor popular, el que cambia su canto por cualquier otro valor de uso, el que cambia el producto música por cualquier otro producto o circunstancias que solamente satisfaga una necesidad concreta inmediata en él. Precisamente, los dos grandes niveles a que ha llegado la sociedad clasista entre un producto que le han llamado folklórico y otro que le han llamado culto o profesional están determinados por la prevalencia del valor de uso en aquél y del valor de cambio en el otro.

El valor de uso de la música, su valor, en este caso como un bien cultural que se obtiene de la materia sonora, depende de la materialidad que adquiere como objeto aislable, administrable, definible y cognoscible, es decir, como hecho social concreto, como objeto material que instrumenta una forma de comunicación directa entre los hombres. El descubrir en las posibilidades de comunicación musical los más diversos aspectos en que puede emplearse la música, constituye un hecho histórico. La música, en la medida que ha sufrido un proceso de mercancía en las sociedades donde impera el régimen capitalista, ha visto diversificar sus modalidades de uso como resultado de una diversificación de su explotación como mercancía. (Marx, 1965:4.)

Para la música folklórica, el cantor de pueblo que ejecuta en un instante un canto ritual —que hace suyo en ese momento—, o el que improvisa en una tonada que se hace sostener por un instrumento, ofrecen productos en los que el

trabajo realizado adquiere un carácter social primario, dado que no responden al trabajo invertido como equivalentes indiferenciados, como equivalente general, sino que es la comunidad, con sus caracteres sociales concretos, la que subentiende la producción, e impide que el trabajo individual, privado, del cantor sea, a su vez, un producto privado. La comunidad, históricamente considerada, es la que hace aparecer el trabajo individual como función de un miembro del organismo social, especializado, por condiciones meramente individuales, en el trabajo peculiar que aporta al grupo con su canto. En la medida que la sociedad avanza, y sus relaciones de producción se ven sometidas a las formas de explotación capitalista, surge el trabajo social como la fuente productora de riqueza, y disfrazado ante la funcionalidad que conservan las diferentes manifestaciones musicales como bienes de cultura que son.

El trabajo que produce valores de uso es aquel que adapta la materia a un fin históricamente determinado por una sociedad concreta, la materia le es necesaria. Es el caso de los bienes culturales llamados folklóricos, donde la materia domina, por el peso de la tradición, las posibilidades trasformativas del trabajo; en cambio, en el caso de los bienes culturales profesionales, eruditos o cultos, la capacidad trasformativa del trabajo domina la materia ante fines que, en definitiva, no resultan distantes de los que se proponen los sectores poblacionales donde se da la otra proporción que señalamos entre trabajo y materia, pues en ambos casos, así dejados en sus posiciones extremas para facilitar la argumentación, se trata de la aplicación del trabajo individual y diferenciado en sociedades clasistas. En el caso de la música, el trabajo del creador folklórico queda tan dominado por la materia sonora, que impone determinados modelos consagrados por la tradición, al punto de quedar su autor, el trabajador, anulado por el valor de uso que ha creado: "la proporción entre el trabajo y la materia es muy distinta en los diferentes valores de uso, pero el valor de uso contiene siempre un sustrato natural" (Marx, 1975:29). En la medida en que la materia sonora se adapta a otros fines sociales, y en tanto las clases dominantes enajenan los objetivos del ser social, el trabajo aplicado a la trasformación de la materia sonora, a la producción música como bienes culturales, se va haciendo, por etapas, trabajos simples, determinado socialmente como fuerza aplicable indiferentemente, se aplica como tiempo de trabajo general, como trabajo social. Se hace entonces productor de riquezas acumulables, el producto se hace mercancía, y, por tanto, es dominado por la clase hegemónica poseedora de los medios materiales que ahora se hacen necesarios, como son los medios de difusión.

En los países capitalistas, la difusión ha sido controlada por las élites que funcionan dentro de los sectores dominantes, y se ha desarrollado bajo el disfraz que ofrece la posesión de los medios masivos de comunicación, al punto de constituir hoy, en aquellos países, un factor económico que ha logrado una particular autonomía. En manos de la clase dominante, la poseedora de los recursos

materiales de la difusión masiva actual (prensa, radio, cine, televisión) sirven a los fines de los grupos dominadores, los que se dirigen a obtener cada vez mayores ganancias. El desarrollo de la difusión, dirigida así desde los medios masivos, conduce a la aceptación y asimilación de una cultura de masas que, en los países capitalistas altamente desarrollados, producen el complejo industrial-ideológico destinado a justificar y perpetuar el sistema capitalista, y en particular el *establishment* norteamericano, o sea, el complejo financiero-político-militar que constituye la médula del imperialismo yanqui. (Acosta, 1973:5.)

La distribución queda, de este modo, desarticulada de la producción y el consumo, y se desarrolla autónomamente. Para ello, tras el desarrollo que tuvieron los medios de persuasión, por los años treinta al cuarenta, hicieron su aparición agencias publicitarias que incorporaban las conquistas de sociólogos y psicólogos en aquel campo del convencimiento de las masas.

Los amplios recursos que se han hecho converger en la publicidad, dirigida desde grandes instituciones empresariales, manejan hoy los medios masivos de comunicación como sus instrumentos idóneos para determinar la distribución y el consumo del producto música.

La posesión de los medios de difusión, su dirección o manejo a favor de los intereses de las clases dominantes, la cuidadosa administración de los mismos por parte de grandes consorcios capitalistas, ha venido a determinar formas peculiares en la distribución de los productos música. Los medios de difusión, así controlados, arman, disponen..., esculpen, la proporción en que los individuos (consumidores) participan en esos productos, convirtiéndolos en objetos propios para su disfrute, y para lo cual los resortes de que se vale la sociedad de clases —controlando los medios de comunicación— los ha condicionado.

Es que el consumo, así dirigido desde los medios de comunicación que han seguido un curso de expansión, en manos de la clase explotadora, se halla en aquel caso en que esas mismas clases lo hacen incidir en el punto inicial, y domina así, cerrándolo, el ciclo de producción, distribución y cambio, derivando, de cada etapa del ciclo, formas de apropiación de ganancia al convertirlas en esferas económicas autónomas.

El inusitado desarrollo que el capitalismo imperialista imprimió desde el primer cuarto de este siglo a los medios masivos de comunicación, llevó a la comercialización integral de todas las fases del ciclo económico de producción, distribución, cambio y consumo. La era del disco grabado logró el predominio absoluto de lo mercantil sobre lo artístico en la producción musical. A la radio, el cine y la televisión les tocó desarrollar y totalizar esas tendencias, proporcionándole cierto soporte de carácter teórico. (Acosta, 1975:53.)

El recurrir a científicos especialistas en el área de las ciencias sociales, especialmente aquéllas que tocan el campo de la motivación y de las actitudes, vino a completar el del estudio de las percepciones y su aplicación al anuncio grá-

fico, al cartel. El desarrollo de las ciencias sociales —que en los países capitalistas se ha hecho grandemente a expensas de la dominación neocolonialista—, había prestado la suficiente base teorética para el dominio y dirección interesada de las vocaciones, apetencias, gustos e intereses de áreas crecientes de población. La producción industrial abordaba productos para todos los niveles, haciendo crecer el público consumidor, especialmente ubicándolo en niveles precisos de las clases medias.

En el campo de la música se venía desarrollando una divulgación por crear un gusto musical, por la investigación de aptitudes y capacidades especiales, por planes de *musical appreciation* para todo sector social: escolar-universitario, obrero-profesional, empleado-gerencia, hasta programas especiales para los grandes públicos más generalizados.

Se investigaba científicamente en el gusto musical, y se producían libros-mercancías de alto rango erudito como *Why we love music*, y cientos otros más. Es cierto que desde los años treinta la musicología se vio enriquecida con los aportes crecientes de la investigación científica, y que un público también creciente llegaba al concierto, y se colmaban grandes anfiteatros que se levantaban en las grandes urbes, y en las ciudades muy principales de los países subdesarrollados, que absorbían y absorben las mayores densidades poblacionales. La radio y la televisión, y la producción de filmes didácticos, extendían este afán por la apreciación musical, discos especializados entraban en el mercado como instrumentos idóneos para esta expansión y fabricación de nuevos y más amplios públicos consumidores. Saldos positivos, desde luego; los cuales, incluso, se han manejado para disfrazar las otras intenciones, y que, ciertamente, se han reflejado en principios metódicos que han producido cambios favorables en la proyección de la enseñanza musical, en su difusión. Muy especialmente en su aplicación dentro de la enseñanza general —como que se busca la formación de públicos cada vez mayores y más entendidos—, principios metódicos de importancia para el desarrollo de la enseñanza musical al tomarse fuera de sus formas clasistas de realización —puesto que no son las grandes masas populares las que usufructúan, en los países capitalistas, esos adelantos y conquistas de la enseñanza de la música.

Desde que los gustos de la clase media, en las grandes naciones capitalistas, empezaron a fabricarse y a dirigirse según los patrones que en lo musical dictaban los empresarios, se alcanzaron las formas de comercialización de un tipo de música que iba a quedar en el centro de una escala que, precisamente en esos momentos, los de los años veinte —para tomar una cita redondeada—, se distanciaba considerablemente, quedando, como música popular y entre los polos que implicaban el situar otra música en los niveles que llamaron de música culta y el de la música folklórica. Y no han faltado los que han extendido esta escala jerárquica hacia un punto más primario al justificar una etnomúsica, la cual

sufrió también su comercialización empresarial desde el disco, a partir de un recolector-editor y una empresa editora. El productor, el indio que toca su flauta en algún punto de la cordillera andina, el negro que toca su tambor en algún pueblucho del arco insular antillano, quedaron entonces aún más lejos del ciclo económico capitalista. Se le robó con más avidez su música, donde se ahorraban hasta los gastos de *copyright*. El recolector hacía una *tournée* alegre, de la cual luego vendía artículos y memorias, hasta el guión para algún documental.

Los intereses mercantiles imperialistas dominados desde los años cuarenta por una creciente y denodada penetración ideológica —la que primero fue de deformación de las realidades que conquistaban los pueblos, y después de diversionismo de la base ideológica que aquellas luchas cimentaban sobre las concepciones del materialismo histórico—, produjeron nuevas líneas de mercancía musical. La publicidad, al llegar los años cincuenta, se convertía así en instrumento de la deformación ideológica, del diversionismo ideológico casi inmediatamente después. La publicidad recurrió a los resortes científicos de la persuasión y dominó todos los sectores sociales. El anuncio fue su objetivación inmediata, y la formación, dirección y dominio de la conciencia social fue su objetivo mediato. La cubierta del disco, con su profundo reclamo sexual, y la histeria como reacción ante la música, fabricaron toda una línea comercial que, para su ilustración, situaríamos entre Elvis Presley hasta Los Santana. La música sufrió la convencionalización impuesta a los grandes sectores medios de la población, se dirigió a los sectores juveniles, desarrollando una "filosofía" de consumo que situaba así las nuevas líneas de mercancía música. (Acosta, 1973:9-11.)

La fase de comercialización de la música, en su necesidad de buscar y adecuar la materia que llegaba de este modo a su máxima conversión en mercancía, tuvo que modificar, ajustar y acomodar lo que encontraba aún de producción original en esas músicas, no importaban aquellos niveles. Tuvo necesidad de adulterar aquellos productos para hacerlos vendibles, consumibles por la clase media a la cual se *destinaban*. La *publicidad* se haría cargo de colocar esa mercancía. Y se le colocó, no sólo dentro de los propios regímenes imperialistas, sino que una buena parte de esa música, que se reformaba para hacerla llegar a un mercado en la envoltura de una nueva mercancía, se le vendía a los países subdesarrollados, principalmente a América Latina, en la más grande empresa de colonialismo cultural dirigida hoy a conducir la penetración ideológica, a sus formas diversionistas, que se propone con la máxima ferocidad, el imperialismo yanqui.

La expoliación y la deformación de la música latinoamericana ha conducido a una nueva producción ya adaptada a un gusto prefabricado y a un mercado previamente aumentado. Y se nos ha vendido en obras que se han apropiado de las melodías más simples y pegajosas, en la esquematización simplista de las estructuras rítmicas, en la occidentalización de los timbres, sustituyendo las

fórmulas hechas tradicionales entre nuestros pueblos, por secciones completas de instrumentos a la manera europea, y la inclusión, meramente colorista, y como nota exótica, de intrumentos típicos de nuestros países. (Acosta 1975*b*:55.) La música en los países subdesarrollados está en total dependencia de la acción mercantil de los grandes intereses del capitalismo imperialista.

No son de extrañar, pues, los intereses imperialistas por descubrir los valores populares de los pueblos colonizados. El imperialismo ha llegado, en estos años que vivimos, al saqueo de la música latinoamericana, para devolvérnosla convertida en una mercancía adulterada, y cuando aparenta acciones de gracia que lucen promover su estudio y conservación, es para ocultar —y para el imperialismo instrumentar— métodos sutiles para ejercer su acción neocolonizadora. Que en definitiva, cuando se aparenta que se patrocinan planes de investigación y acciones de rescate de los valores autóctonos de la *latin music*, hay intereses mercantiles y de penetración imperialista que proveen y mueven los resortes que han de rendirles dividendos. La música latinoamericana devino en materia prima sustraíble fácilmente de *Latin America*, sus vetas afloraban más fácilmente, con menos riesgos de inversión de capital que el cobre, el petróleo, el azúcar, el café, etc.; y lo individual, o lo más limitado de la participación de personas, eliminaba los muchos otros riesgos de tener que emplear masas de obreros y de campesinos. Le bastaba al capitalismo financiero, ejercido en su forma más inhumana desde las grandes empresas yanquis, contratar un trío, una orquesta, comprar los derechos de una obra, o, simplemente, robarse sus elementos germinales, para fabricar una mercancía música con la cual llevarse el mercado latinoamericano, ante cuyo punto de mayor expansión, incluso armada, estamos concurriendo.

La mercancía música es pues un producto en manos del colonialismo cultural, el cual se ejerce al apropiarse de la música de los pueblos explotados, y el robo de los cerebros músicos, para su trasformación y elaboración por la maquinaria reproductora de las metrópolis; y, por otra parte, se ejerce en la devolución, a esos mismos pueblos, de su propia imagen cultural deformada. (Acosta, 1975*a*:61.) Las empresas monopolistas han hecho, para extraer esta materia prima, pocas inversiones: sólo un *grant* a uno que otro investigador, las cuotas de algunas becas, las migajas de algunos fondos, alguna que otra cómoda cátedra, equipos de grabación fácilmente trasportables para recoger en una cinta magnetofónica la música de un indio del Amazonas, o la de un grupo instrumental que arrastran a la capital para grabarles y hacerles un disco —¡con el cual van a ganar mucho dinero!, le dicen a los músicos. Después todo eso se revierte en una mercancía que llega a los sectores adquirientes de los países de Latinoamérica, sectores que, en su gran mayoría, no son los que produjeron aquella música-materia-prima. Pero esta mercancía, así situada comercialmente en otros sectores poblacionales, que caen prevalentemente en los de las clases medias,

ejerce su acción diversionista al ofrecer un falso reflejo de los valores autóctonos.

Y no sólo de las músicas nativas y de las producidas como resultado de los valores nacionales tradicionales, sino que la propia música altamente elaborada a que llegó la cultura europea se adultera también como mercancía, y se le arregla de modo de penetrar en los gustos de las clases medias y hacerse en ellas factor de necesidad. Es que en música, como en los productos más elaborados de la cultura, el fetichismo de la mercancía se alcanza antes de que esta mercancía se convierta en dinero. La relativa autonomía y universalidad de un bien cultural lo hacen un producto acumulable, precisamente, como patrimonio cultural.

La máxima concentración de la mercancía música se alcanza en el sector de la música popular, donde la competencia autoral se disuelve en un mayor número de aspirantes, donde los cambios del gusto de las clases medias se facilita a través de las fórmulas de imposición de modas, y donde, en realidad, el mercado consumidor es mayor. Sin embargo, la música culta no escapa de su conversión en mercancía, dirigida ésta a las minorías cultas, y a las élites de los sectores de grandes recursos económicos que coleccionan discos como signos de distinción y notoriedad. Productos que prestigian sus personas, del mismo modo que una joya o unos perros de esos que distinguen llamándolos de raza, pues estas personas se hacen también mercancía ellas mismas, sólo que entran en diferentes juegos de peculiares bolsas de valores. Así se pueden adquirir, a un precio mucho mayor, estos discos de raza, como un legítimo perro *poodle*, que se vende como mercancía, y se le acompaña de un *pedigree*, como al disco se le envuelve en una cubierta especial de algún plástico, se le acreditan los premios y sellos de oro (!) que ha obtenido, el sello del disco impreso en alguna tinta dorada, hasta se le adiciona un estuche, y fotografías y pliegos en papel cromo. Ese disco, claro está, queda así predestinado a una distribución reducida, pero capaz de rendir los suficientes dividendos a la inversión hecha.

De la misma manera que entre las élites adineradas se acumula un Rembrandt, un Goya, un Rafael, etc., los cuales se han tasado y acumulan un valor de cambio que se le hace crecer —la publicidad fabrica crónicas, leyendas, robos, catálogos de lujo donde se consigna el nombre del propietario del cuadro, que aumentan el precio del cuadro—, esas mismas élites, decimos, se convierten en protectoras, en melenas de nuevo cuño, y protegen instituciones musicales, y patrocinan eventos, encargan obras, crean fondos, donde, en última instancia, se arma toda una red de explotación mercantil alrededor del producto música.

El intérprete mismo sufre este proceso de comercialización, y ha llegado a convertirse en materia prima para las grandes empresas inversionistas. En música, como en la plástica, el joven intérprete queda en particular dependencia respecto al *marchand* o al descubridor de talentos musicales, y estos intermediarios manejan a los jóvenes artistas, hasta les cambian nombres y apellidos por

otros más vendibles que no un Pérez o un López. Y estudian las posibles alteraciones fonéticas que, en los grandes idiomas de dominación: inglés y francés, pueda sufrir cualquier otro nombre nativo, de manera que no se diferencie ni dificulte la pronunciación en los mercados capitalistas. Del resto se encargan los fotógrafos que estudiarán rostros, vestidos, desvestidos, luces, poses, sonrisas, peinados... Después se trabaja para consolidar en el joven pianista o violinista, o en la cantante, una personalidad tal que contenga elementos atractivos para el sector de consumidores para el cual se elabora la nueva materia prima del músico intérprete, sobre el cual comienza a acumularse trabajo social simple. Hasta se le puede almacenar (guardar o retener) para cuando hayan tales específicas condiciones de motivación en el mercado, que hagan que se pueda salir con el descubrimiento de un talento. El joven intérprete latinoamericano sufre el peso de este mercado negro, y se deslumbra ante competencias, concursos, festivales, que se organizan empresarialmente para explotarlos como mercancía.

La conversión en mercancía de la música culta se ejerce a partir de la puesta en venta de sus intérpretes, de los cuales se exalta, bien su figura personal (la cuidada melena blanca de Stokowski y sus manos, por recordar ahora una vieja estampa muy difundida), pasajes y escenas anecdóticas de sus personalidades, o se le acumulan *pedigrees* a base de éxitos en tales o cuales plazas, a las que se les suponen prestigios, que también entran en venta. Luego las técnicas publicitarias, que a su vez han convertido la crítica en otra mercancía, completan el cuadro de venta con el que se cubre la música culta. Sus autores entran en otro sistema de ventas, se publican sus biografías, alguna de sus esposas publica una reseña de una vida íntima, y se completa con algunos filmes taquilleros.

El compositor actual es manejado, principalmente, desde los organismos que el imperialismo yanqui ha creado para la penetración ideológica, y desde estas posiciones de defensa de las élites de los sectores dominantes, se dirige la imposición de nombres o se controla su salida al mercado. Si sólo se analiza el índice de nombres de una empresa editora de discos se comprobará la ausencia de compositores latinoamericanos; y la sola presencia de algunos nombres explicaría, a poco que se hurgue en sus vidas, que responden a formas, a veces sutiles, de dependencia a las agencias que el imperialismo yanqui ha creado para la neocolonización cultural. Incluso, los nombres de los compositores norteamericanos que se tienen para vender a los latinoamericanos corresponden a aquellos que ofrecen una música más fácil de situar como mercancía por el uso que han hecho de la música de los pueblos.

La industria musical norteamericana, durante la segunda década del presente siglo, buscó afanosamente su expansión entre los medios de reproducción mecánicos y eléctricos, y en el negrismo del jazz, que exportaba como nueva mercancía, y en la música latinoamericana, que también vendió, hasta que buscando nuevas vetas explotables dio con la música que desde tiempo hacían sus

vaqueros del oeste norteamericano. El cine aportó inmediatamente el recurso idóneo para desarrollar una divulgación masiva, seguido por la radio y luego por la TV. (Acosta, 1975*a*:65.)

La música, toda ella, la creación y todos los recursos de producción en instrumentos tradicionales, los de producción electroacústica en creciente desarrollo, la distribución, el consumo, todo integra hoy un gigantesco monto de mercancías que el capitalismo financiero maneja como feroz explotación de la más barata materia prima: el medio sonoro de comunicación. Los sectores gobernantes, formados por las élites dirigentes de ese capitalismo financiero, se valen de los productos que sectores productivos elaboran con esa materia prima, para completar la dominación, la penetración, el diversionismo ideológico en los pueblos subdesarrollados que sufren hoy el neocolonialismo.

La liberación —pues la mercancía música implica las formas de dominación y dependencia neocolonial que acabamos de referir— se viene así consolidando junto a la lucha que ya han iniciado los pueblos de esta América Latina por su liberación definitiva, y ha de hacerse parte de ella, parte integrante de la liberación política, con lo que ésta incluye de liberación cultural.

Una cultura de masas verdaderamente dirigida a incorporar toda la población a la posesión de los bienes culturales, con las mismas e idénticas oportunidades de todos para alcanzar los niveles superiores del conocimiento humano, ha de partir de la concepción de la cultura toda como un patrimonio irrenunciable del hombre, al cual tiene el mismo derecho que tiene al aire que respira, y a la supervivencia —que a veces se le enajena. Sólo la gratuidad absoluta de la enseñanza podrá brindar la base para romper la comercialización que en la sociedad de clases sufre la cultura. Sólo la total superación del analfabetismo, de la discriminación y de la explotación podrán brindar las bases para hacer de la cultura, de la música por consecuencia, un bien cultural para todos los hombres. Sólo la posesión de los recursos económicos por el proletariado, y la superación de las diferencias entre campo y ciudad brindarán la sustentación material para una cultura de masas verdaderamente democrática. Solamente la lucha de los pueblos por hacer desaparecer la explotación del hombre por el hombre podrá hacer del artista un hombre libre.

Y son los años que —con muchos y notables intentos antecesores— corren desde el sesenta los que ven configurar, por las mismas masas de población media latinoamericana, por sus sectores obreros de avanzada, por masas campesinas que aprenden a defenderse del latifundio y del genocidio, un movimiento por el rescate de los valores propios de la música latinoamericana, por la comunicación, a través de la música, de los sentimientos propios que sustenta la lucha emprendida por nuestros pueblos; por una definición del creador como hombre que brinda su trabajo dentro de una historia que por primera vez va haciendo

propia, que va rescatando con canto y fusil; por una creciente denuncia de esas formas de dependencia neocolonial que ha producido la mercancía música; por devolverle todos sus valores de bienes culturales hechos patrimonio del pueblo, arrebatados por el pueblo de las manos ajenas detentadoras, por una real independencia de la música-arte-pueblo.

III

La música como tradición

ISABEL ARETZ

Al enfocar el tema "La música como tradición" la primera pregunta que debemos formularnos es: ¿qué es música en el ámbito latinoamericano? Cada pueblo en las sociedades cerradas, y cada persona en las sociedades abiertas, responde a un determinado tipo de música; y los "músicos académicos" hacemos música que generalmente nos satisface a nosotros mismos, pero que satisface a muy pocas personas más... En un trabajo de esta índole debemos ser objetivos y dejar de lado nuestros personales gustos estéticos, así como nuestro enfoque de la cultura, que responde al círculo social e intelectual dentro del que nos movemos y del cual pensamos que es superior, porque es el que corresponde a nuestro propio desarrollo; pero que está totalmente divorciado de la realidad latinoamericana. Por mi parte trataré el tema con criterio antropológico y musicológico, partiendo de la base de que nosotros no somos sino un tipo de músicos y de estudiosos de la música dentro del ancho campo de esta parte del continente, donde existen innumerables culturas y estéticas musicales, y donde hasta un piache tiene su concepto sobre lo que significa el mundo de los sonidos. Cada ejecutante, cada compositor y cada productor de música tiene sus propias razones por hacer música, desde las anímicas, pasando por las estéticas, hasta las comerciales. Estas últimas no cuentan en lo que llamamos música tradicional —cualquiera que sea el sentido que asignemos al término—, y sin embargo son las que más deben preocuparnos, porque rompen la armonía del libre juego musical de los pueblos. Al punto de que al hablar de "reducción del marco social de la tradición", llegaremos a la conclusión de que nuestro mundo que consideramos el mejor, el más desarrollado, el más avanzado tecnológicamente y desde el punto de vista cultural —lo cual lleva inclusive a los intelectuales de primera línea a usar como epíteto denigrante la designación de "folklórico" para todo aquello que no ha alcanzado su propia estatura—, éste, "nuestro mundo", está barriendo las músicas que con orgullo pueden ostentar el título de latinoamericanas y que nos vemos forzados a rescatar para que las generaciones venideras no nos acusen de haber permitido que los medios comerciales de comunicación de masas exterminen lo más auténtico de nuestro patrimonio musical, sin haber rescatado esas expresiones.

1. REDUCCIÓN DEL MARCO SOCIAL DE LA TRADICIÓN

Saber qué es la tradición y qué es lo tradicional en términos musicales, depende de quién hable y de quién escuche, porque todos nos manejamos a diario con un aprendizaje tradicional que no tiene nada que ver con la música que viene del fondo de los tiempos y se difunde sin el recurso de la notación, en forma oral. Hay una teoría, una armonía, un contrapunto, unas formas de composición y hasta una instrumentación que hoy consideramos tradicionales, en contraposición a las nuevas técnicas de nuestros días. Hay formas de interpretación de las músicas del pasado que se consideran tradicionales, porque flotan por sobre las músicas impresas de los compositores más famosos y nos llegan a través de una cadena de maestros, el primero de los cuales aprendió con el autor cómo quería que ejecutara determinada obra. (La escritura visualiza la música pero no puede mostrarnos la expresión que constituye la otra faz del signo.)

Fuera de nuestros medios académicos, la música se produce y se trasmite oralmente de acuerdo con la tradición particular de los pueblos. Parafraseando la fórmula antityloriana de Goldenweiser: *Man is one, and civilizations are many*, podemos decir que *el hombre es uno y las culturas musicales son muchas*, porque cada civilización tiene una o más culturas musicales. Entre éstas cuenta en primer lugar la folklórica, que es la que nos atañe de una u otra manera, porque no hay sociedad que no posea alguna música folklórica. Bruno Jacovella dice que en Argentina y Uruguay —los países "más europeizados, menos americanos del continente"— queda aún "la pervivencia predominante de la sociedad tradicional en las mismas ciudades y élites, debajo de una delgada capa de modernización institucional y de servicios" (1971:7).

En todos nuestros países se observa desde hace más de veinte años una enorme afluencia de gentes que acuden del interior hacia la ciudad en busca de mejor posición. Cuando éstas encuentran asidero en la ciudad, se incorporan a las formas de vida del nuevo medio ambiente, y como parte importante de éste, reciben el mensaje de los medios de comunicación de masas que suele atentar contra sus propias vivencias culturales; y en lo que atañe a la música, puede resultar incomprensible, tanto en lo que se refiere a la música rock como a la académica. Los que son músicos folk y constituyen conjuntos, se incorporan a veces al ambiente radial, dando a conocer sus propias tradiciones; pero al poco tiempo se ven en la necesidad de adaptarlas al medio en que les toca actuar, o deben abandonar esta profesión.

El otro caso es el del hombre folk que viene a la ciudad sin más meta que sobrevivir, porque en sus lugares de origen simplemente duran, como dijo una vez un catamarqueño al recopilador de poesía tradicional argentina, Juan Alfonso Carrizo, quien asombrado ante la infinita sequedad y pobreza del ambiente

donde se encontraba, le preguntó al dueño de la casa de qué vivía con toda su familia, y éste le contestó: no vivimos, duramos... Estas son las familias que constituyen las "villas miseria" que rodean nuestras ciudades, que han roto los nexos con la pobre tierra para vivir otra terrible realidad. Hemos conocido hombres como éstos en Caracas, recién llegados, y para ellos resulta un gran aliciente continuar practicando su propia música, que les hace menos extraño el nuevo ambiente.

En ambos casos podemos decir que el marco social de la tradición cambió, sin que las tradiciones desaparecieran. La música popular no puede remplazarlas, cuando es mala, y cuando es buena, generalmente por ser extraña al propio sentir. En cuanto a la música académica, difícilmente le llega al pueblo. En Estados Unidos, durante el 8º Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, efectuado en Nueva York en 1961, Charles Seeger defendió el énfasis puesto en las tradiciones folklóricas y populares porque la música artística académica —dijo— representa sólo aproximadamente el 2% de la actividad musical total en nuestra sociedad (p. 151).

Las otras culturas musicales, las de los aborígenes que pueblan selvas y montañas de Latinoamérica, permanecen generalmente ignoradas por los músicos de nuestras grandes ciudades, mientras que en su propio hábitat conservan su vitalidad. Segundo Luis Moreno, con referencia a Ecuador, escribe en 1948:

> He logrado comprobar que nada ha variado en la música indígena interandina desde la llegada de los blancos; y lo único que han hecho los indios es conservar con religioso respeto, con el tradicionalismo inflexible de la raza, el tesoro artístico que pudieron salvar de la hecatombe que la hizo desaparecer como pueblo... (1949: 14-15).

Nosotros, que visitamos la "sierra" en 1966, encontramos dos tipos de música cultivada por el aborigen: la que podemos considerar precolombina por el instrumental empleado y las características musicales no europeas ni africanas, y la que podemos llamar mestiza porque ha hecho fusión de elementos e instrumentos aborígenes, con elementos e instrumentos tomados del europeo, y que constituye una espléndida muestra de la capacidad creadora del indio y del mestizo. (Andrés Sas dijo una vez que los compositores no saben qué hacer con la música pentatónica; en cambio el pueblo sí.)

En Guatemala, David Vela, refiriéndose a la "Música tradicional y folklórica en América Central", expresa que "La tradición oral y las danzas contienen la historia del indígena y son, a la vez, mantenedoras de la tradición [...] aun desapareciendo su significado ritual". Y luego nos dice que "el indígena siente y actúa dentro de su tradición, con una conciencia comunal, y hace música o baila con idénticas motivaciones que sus antepasados".

Todo esto, venciendo el avasallamiento cultural del invasor, porque tal como escribe el antropólogo peruano Josafat Roel Pineda,

La Conquista y el establecimiento de la Colonia, trajeron consigo inevitablemente un estado de opresión en el cual la cultura del dominador es considerada como superior y entre otros privilegios le da al conquistador el derecho de imponerla por la fuerza. Derecho que sigue ejerciendo hasta hoy un sector del país (1971: 13).

Esto se puede aplicar a toda Latinoamérica; con una excepción para todos los países: que la música del vencido se usó —y se usa todavía en la propaganda—, como factor de penetración, no de integración.

En lo que se refiere a la difusión más activa de la música tradicional por sus portadores auténticos, hay que tomar en cuenta un factor psicológico de gran importancia, y es que en tanto los músicos de algunos pueblos sienten gran placer en salir de su lugar y hacerse conocer en las grandes ciudades, e inclusive en otros países, otros prefieren permanecer ignorados. Rubén M. Campos señaló hace tiempo que en México los músicos yucatecos son afectos a viajar y darse a conocer, pero luego vuelven indefectiblemente a su lugar de origen. No ocurre lo mismo con "otros aedas populares", que "rara vez salen de su terruño", ya que "por predilección permanecen ignorados en su lugar natal, donde gozan de la estimación general". Agrega Campos que "al artista, y especialmente al músico, no le importa nada la ciudad populosa donde nadie entiende su arte" (. . .) "porque los medios modernos de reproducción de otras manifestaciones artísticas sonoras le revelan de súbito un arte musical desconocido con el cual no tiene ninguna afinidad el suyo" (1930: 149).

Por este motivo, al hablar de una reducción del marco social de la tradición, no lo podemos hacer sino desde nuestro propio ángulo, ya que éste es un fenómeno totalmente cosmopolita, porque no emerge del hombre que tiene tradiciones, sino que es consecuencia de una imposición de la cultura dominante, extraña siempre a los grupos de cultura tradicional. En el mundo llamado civilizado el marco social de la tradición se reduce en la medida en que el hombre usufructúa de los negativos medios modernos de comunicación de masas. En el mundo aborigen el marco se reduce en la medida en que el mundo tecnológico invade campos, selvas y montañas. Hoy cada carretera en la selva, como antes cada ferrocarril, mata la vida material del hombre que no sabe de adelantos técnicos, cuando no lo mata por completo, o al menos lo barre hacia lugares más inhóspitos.

Pero a pesar de todo esto y dentro de la extensa geografía de América Latina, la gran masa campesina y sobre todo la aborigen que aún no ha sido censada, ocupa el puesto de reserva de lo que los antropólogos llaman "autenticidad", y que en nuestra moderna materia de la etnomusicología se traduce como música

de tradición oral. Cuando los etnomusicólogos ahondamos en las investigaciones de los grupos folk y de los aborígenes de América, descubrimos que la música de tradición oral tiene plena vigencia en su medio porque es funcional. Raquel Barrios y Manuel Dannemann, al hacer el estudio del guitarrón en Chile, nos dicen que "El principal objetivo de este trabajo consiste en comprobar la vigencia de un instrumento folklórico chileno —el guitarrón— que se ha supuesto, prematuramente, caído en desuso" (p. 3). Eso mismo hemos constatado nosotros durante la investigación de numerosísimos hechos folklóricos que inclusive personas del lugar daban por desaparecidos; y es porque el folklore, y por lo tanto la música folklórica —parte indivisible de esa cultura— lo mismo que la música de los grupos aborígenes, son hechos culturales que seguirán existiendo mientras los hombres existan.

A nosotros, que usufructuamos de la cultura académica, debe importarnos mucho no ser factores de reducción o pérdida de la cultura de otros grupos humanos, que no están todavía en condiciones de usufructuar de nuestra propia cultura y que por lo tanto deben disfrutar principalmente de aquella de que son hacedores directos. Aparte de que nos interesa sobremanera que esas culturas no se pierdan, porque allí están las verdaderas reservas musicales del futuro, como en los bosques están las reservas pulmonares de los pueblos, y aún más, las reservas de agua necesarias para la subsistencia. Es importante, por lo tanto, que luchemos porque ningún medio de difusión de los que caracterizan a nuestro mundo moderno actúe en desmedro de la música propia del folk y del aborigen en nombre de una superioridad que es relativa, porque ese concepto parte de nosotros y no de los grupos humanos que la reciben; y porque además —y debemos reconocerlo desde ya— la música que nuestra cultura les tiene destinada, la comercial, aparte de que es por lo general de muy baja calidad, es expresión de sentimientos y formas de vida que no condicen históricamente con los del hombre folk, o del aborigen.

El etnocentrismo o valoración de lo propio en desmedro de los demás establece una barrera cultural, tal como escribe María Ester Grebe, "que impide la comunicación fluida de lenguajes musicales pertenecientes a los distintos repertorios estratificados". Entre estos repertorios el folklórico es francamente mayoritario en muchos países y hay regiones, inclusive, en que predominan el afroamericano y sobre todo el aborigen. En consecuencia, para que el marco social de la tradición se redujera, tendrían que desaparecer antes todos los portadores de estos repertorios y sus correspondientes motivaciones culturales.

2. DEPENDENCIA Y COMERCIALIZACIÓN DE LA TRADICIÓN

En 1946 Otto Mayer-Serra escribía que en México

... la creciente red de radiodifusoras —que, como empresas comerciales, sólo se rigen por las exigencias, por lo general de muy baja categoría, de sus anunciantes— y el increíble número de sinfonolas que funcionan en todas partes, con su correspondiente repertorio de discos comerciales, invaden cada día más los lugares más apartados de la República.

Agrega Mayer Serra que "La población urbana sólo tiene como contrapeso a la música mecánica la actuación de los mariachis, cuyo repertorio auténticamente popular se está reduciendo cada vez más y sustituyendo por los *hits* musicales de las películas y de las radiodifusoras". Y en lo referente a la música popular comercial, "que se difunde a través de los poderosos medios de trasmisión mecánica", dice que "el debilitamiento de la base popular [léase folklórica] adquiere síntomas alarmantes"... (1946:21).

Es así como en México se cumple un proceso entre la música académica y la comercial: mientras que la primera se afianza en fuentes étnicas y folklóricas para lograr notoriedad afuera, la segunda abandona las fuentes auténticas para remedar lo que le viene de fuera, sean bambucos, blues, boleros, sambas, tangos o swing.

Lo mismo que ocurría en México, ocurría y ocurre en otros países de Latinoamérica en la medida en que progresan los medios de comunicación de masas, que en lugar de estar en manos competentes y convenientemente reglamentados, gozan de total libertad. Estos medios crecieron día a día amparados en lo que se ha dado en denominar "libre comercio", que para los directivos de estas actividades es sinónimo interesado de democracia. La libertad les sirve para imponer a las masas lo que les conviene a sus intereses particulares, es decir, lo que les produce más ganancias. Para lograr estos fines emplean todos los medios de investigación y de persuasión posibles: personal especializado en captar las preferencias de las amas de casa, de los jóvenes, y sobre todo de los niños; así como los medios de difusión posibles: cine, televisión, prensa, carteleras, radio y discos. Esta libertad que pregonan no la puede utilizar en cambio el Estado en muchos de nuestros países, para limitar la propaganda y encauzar las actividades culturales en forma beneficiosa para el pueblo, porque lo consideran antidemocrático y lo califican despectivamente de cultura dirigida; como si lo que ellos ofrecen no fuese anticultura dirigida...

Nuestro escritor Sergio Antillano, en el prefacio del libro *El aparato singular. Análisis de un día de TV en Caracas* del cual es autor el Dr. Antonio Pasquali,

resume la opinión de diferentes sociólogos, y nos dice que por medio de múltiples investigaciones en este campo se ha podido establecer:

... que en virtud de la comunicación colectiva se activan procesos que conducen a modificaciones en el comportamiento, en el saber, en las opiniones y actitudes, en la órbita emocional, en las esferas profundas de lo psíquico y más allá, en la esfera física.

Y luego manifiesta que

Los educadores, los maestros a la manera tradicional, ven escapar de sus manos una función que les es propia, cuando el periódico, la radio o la televisión difunden valores contrarios a los por ellos predicados y alcanzan una mayor suma de efectos en la colectividad (1967: 11-12).

Esto mismo lo podemos aplicar a la música, pues aunque parezca que los sonidos no pueden ejercer el mismo efecto que las malas imágenes y los peores textos, ocurre que son igualmente dañinos, porque deforman el gusto, insensibilizan, y aún más, en el caso en que se emplea la música tradicional para cantar textos de propaganda, porque en esos momentos se hace uso pernicioso de un símbolo de la nacionalidad. Por otra parte, cuando se desfigura el folklore o se aplica esta designación a músicas contrahechas del peor gusto, se da una imagen falsa de la cultura musical de un pueblo. Esto, sin hablar de lo que significa utilizar una pieza del acervo popular para comerciar con ella eludiendo así el pago de derechos, como ocurre en Venezuela, ya que en otros países, como es el caso de Bolivia, la música tradicional es por Decreto Supremo Nº 08396 patrimonio nacional, y no se puede utilizar sin permiso de la sección de Etnomusicología y Folklore del Ministerio de Cultura y sin pagar los derechos correspondientes, que son utilizados para salvar el patrimonio cultural nacional. (Creo que ha llegado el momento de estudiar el grado en que factores extraños a la sociedad afectan su propia cultura, y en nuestro caso su propia música. Porque así como está planteado el problema, ésta es una guerra musical que la gana el individuo económicamente fuerte.)

En cuanto a los daños concretos inferidos en nuestros países a la música tradicional y a sus portadores, podemos enumerar entre otros los siguientes:

a] Difusión de falso folklore y de "autores de folklore" que no saben —o para sus fines no les importa saber— que "el folklore no se hace, porque ya está hecho".

b] Rocolas, sinfonolas o "traganíqueles" y hasta altoparlantes que ensordecen a los pueblos con su mala música comercial, impidiendo al pueblo hacer su propia música, con el doble agravante de que alejan a los hombres de los hogares y les hacen gastar parte de su salario en monedas para

que la máquina funcione, y pesos para consumir las bebidas alcohólicas de rigor en los "sitios de esparcimiento".

c] Conjuntos musicales comerciales que invaden los campos cuando se celebran fiestas típicas o patronales, utilizando los oficios de las autoridades civiles y hasta eclesiásticas, que suelen creer que su pueblo progresa cuando contrata a los músicos populares o modernos de la ciudad cercana.

d] Directores de ferias y oficinas de "recreación dirigida" cuando creen de buena fe que un conjunto comercializado de otro país podrá remplazar con más lucimiento a los conjuntos auténticamente folklóricos del lugar o del propio país.

e] Jóvenes que desdeñan la música folklórica porque piensan que es cosa de viejos, y no saben que es el medio de expresión de centenares de miles de jóvenes latinoamericanos, y que además por sus valores decantados por una larga tradición, es mucho más digna de figurar en sus diversiones.

f] Maestros que creen que lo que viene de la ciudad tiene el signo del progreso, y sienten hasta vergüenza de que las tradiciones locales no marchen de acuerdo con la "moda".

g] Directores de cultura que consideran que deben promover solamente las expresiones de una élite cultural, ignorando que el folklore es la máxima expresión cultural de otra parte de la propia nación. (Algunos más sensibles, cuando quieren difundirlo, caen en el seudofolklore comercial, por falta de asesoramiento adecuado.)

¿En quién hacer recaer la responsabilidad de todo esto? ¿Debemos conformarnos con que todo siga igual?

Antes de cerrar este parágrafo, y para que no se nos acuse de desconocedores de la realidad en el continente que siempre tuvimos por modelo, el europeo, debemos decir que en Alemania el musicólogo Fritz Bose, de la Universidad de Berlín, afirmó en 1967, que especialmente en las ciudades de su país "se encuentran en primer lugar los hits de la producción comercial 'pop', que se propagan por radio, televisión y discos; pero no los cantos folklóricos más antiguos, y ni siquiera los más recientes". Y agregó que "los toques hits parecen remplazar el canto folklórico". Pero esto que ocurre hoy, también ocurrió antes, ya que antes también hubo hits.

Al lado del tesoro real del pueblo, el pueblo cantó siempre lo ilegítimo, lo adulterado, los productos apócrifos de menor valor, dependiendo del gusto de la época [. . .] Hay testimonios de esto desde Carmina Burana hasta la balada y los cantos de cocina de fines del siglo XIX, que han sido justamente redescubiertos.

A pesar de esta afirmación, el folklore se siguió practicando y hoy todavía los nuevos cantos folklóricos de viejos y de jóvenes, en la ciudad y en el campo

—como dice Bose—, constituyen un pequeño porcentaje de todo lo que se difunde (p. 18, trad. propia).

Todo esto es cierto; sólo que allí los hits son alemanes, o al menos europeos, y responden "al gusto de la época" y no de los anunciantes, ya que los medios de difusión de masas son nacionales. Recordemos además que durante el auge del tango argentino, en Alemania lo mismo que en Japón, se difundían tangos compuestos en estos países y en su propio idioma. Y lo que es más importante para nosotros, los hits en Europa no alteran la cultura europea porque ésta ya está afianzada. Nuestro caso es diferente. Nuestra lucha es porque Latinoamérica no se convierta en un apéndice de Europa o de Estados Unidos, sino que tenga vida propia, y esta vida la logrará fomentando no sólo industrias, sino una cultura que pueda representarla frente al universo entero; y aquí la música es parte importante, porque Latinoamérica es infinitamente rica en esta clase de vivencias. Y éstas, cuando se producen entre nosotros y hasta desaparecen, no lo hacen de *motu proprio,* sino impelidas por fuerzas extrañas y poderosas, como las que estamos analizando. El propio Bose dice que es posible desarrollar el folklore cuando se ha mantenido la tradición oral *(op. cit.,* p. 21).

En lo que respecta a la música de tradición oral en general (aborigen, folklórica, popular nacional y artística no académica) y muy especialmente a la folklórica, debemos señalar todavía que éstas tienen en su favor algo nada desdeñable en nuestros días, y es que —tal como dijo Herskovits— "En el folklore están evitadas las pautas cambiantes que causan problemas generacionales..." (Todos sabemos que la creación en materia folklórica se realiza en grado mínimo, de tal manera que las "nuevas creaciones" siempre entran dentro de las pautas folklóricas.)

La música constituye hoy una de las necesidades vitales del hombre, porque crea una atmósfera especial, para lograr la cual, prende el radio al despertar y hasta se rodea de un "ambiente musical" en la oficina, o escucha música de radiecito de transistores por las calles, en los paseos al campo, y hasta en las labores agrícolas, junto al surco. Y es por ese efecto que ejerce en la mente humana la música que debemos prestar toda nuestra atención a lo que se difunde, como se presta a lo que se publica o a lo que se exhibe.

Creemos que para lograr que los estados cobren conciencia de su verdadero papel en lo que a los medios de comunicación de masas se refiere, y para que sea respetada la voz de los pueblos y de sus guías intelectuales, que en estos casos son los institutos de cultura, es necesario que los organismos internacionales que representan a los diferentes países, se hagan escuchar al respecto. La Unesco puede jugar un papel decisivo en ello, no sólo apoyando moralmente a los institutos de cultura de Latinoamérica, sino colaborando con los de etnomusicología y folklore en el rescate, estudio y difusión del patrimonio de cada país. El primer paso ya fue dado, al convocar a la Reunión de 1971 en Caracas a expertos de

diferentes países, los cuales hicieron recomendaciones concretas como las tres que trascribimos, que corresponden a los incisos b, c y d del parágrafo 11 (p. 9):

Que se establezcan las medidas de todo orden para que no se deformen las expresiones tradicionales musicales de los pueblos. (b)

Que se establezcan las disposiciones necesarias de defensa del patrimonio tradicional que impidan la indebida apropiación comercial del mismo, su pérdida y extracción de los respectivos países. (c)

Que los gobiernos de América Latina presten todo su apoyo a la investigación y preservación de su patrimonio musical tradicional. (d)

3. MÚSICAS NACIONALES, REGIONALES Y LOCALES

El mundo que se considera "libre" piensa en un "universalismo de masas" que sustituya al "universalismo de élites" y para ello los comerciantes de la música nos importan o propician en los países una música popular trivial y descaracterizada, con protesta o sin ella, con versos de amor romántico y otros temas de amor menos romántico, o de redención, de nivelación de clases, etc. que se supone que llegan al pueblo; y todo esto con el fin de imponer a determinados artistas y de acrecentar la venta de discos.

Entre tanto, el pueblo de las grandes ciudades que recibe los "gritos de la moda", que oye cantar y que baila, tiene ansia de escuchar músicas con otras resonancias, nacionales o locales. Cada persona tiene sus propias vivencias, como las músicas que escuchó en la infancia y en la adolescencia, tanto las circunscritas geográficamente, como las de los grandes maestros; las músicas "para hacer" y las músicas "para oír", y aquí, las folklóricas ocupan un puesto relevante. Cuando se regresa a la tierra donde se nació, después de una larga ausencia, o cuando se quiere estar cerca en la lejanía, no hay mejor recurso que escuchar músicas representativas del propio país, o de la región de origen. Y en la propia tierra, cuando quince mil personas se desplazan a una pequeña ciudad montañesa para escuchar durante "doce lunas" a los representantes populares del canto y la guitarra, como ocurre año tras año en Cosquín, Argentina, ¿cómo puede interpretarse esto sino como un deseo ferviente de encontrar lo propio, frente a la corriente extranjerizante que considera que "universalizar" la música es brindarnos en todas partes la misma música estereotipada?

Aparte la posibilidad de difundir el folklore musical en su estado de pureza, hoy nace en determinados países latinoamericanos una nueva expresión musical basada en el folklore y destinada a todo público. La música de Ariel Ramírez, de Argentina, constituye una buena muestra de lo que se puede hacer para

llevar el folklore al disco y al escenario y hacerlo comprender por todo el pueblo. Su *Misa criolla*, lo mismo que sus canciones de *Mujeres argentinas*, son un alto exponente de este aprovechamiento del folklore. En el mismo caso están los auténticos cantos de protesta, que se hacen eco de los anhelos del pueblo por una vida mejor, y que se expresan musicalmente dentro de las modalidades tradicionales, como los surgidos en México primero, y luego en Cuba y Chile a raíz de las revoluciones de estos países.

Como vemos, está planteado el dilema de la supervivencia de lo nacional, de lo auténtico, no frente a una cultura musical académica con la que no pretende entrar en competencia, sino ante una incultura musical y hasta una anticultura comercializadas. Esta es una carrera de tiempo, en la que —repetimos— los institutos de cultura, la escuela y los conservatorios, guiados por institutos de etnomusicología en aquella lucha, pueden librar una batalla definitiva. Es misión de estos institutos o archivos de etnomusicología latinoamericanos, no sólo recoger, archivar y estudiar, sino promover la reactivación, difusión y proyección de la etnomúsica, y facilitar la proyección de la música tradicional desde el jardín de infantes hasta la universidad. Promover la reactivación de la música y las danzas en los campos cuando tienda a desaparecer, y hasta tratar de reavivar la memoria de los músicos que conserven algo de la tradición. Difundir la música en discos, bien grabada y comentada en forma amena, para que pueda ser trasmitida por los mismos medios de difusión de masas que hoy trasmiten mala música comercial, y hacer lo posible por lograr que los cantantes y músicos la incluyan en sus repertorios, o que los mejores músicos folk tengan acceso a la radio, la televisión y el espectáculo.

Y aquí entra en juego lo que llamamos música local y regional, en relación con la música nacional, siempre dentro del campo de lo tradicional oral. La música nacional no existe sin la previa difusión de lo regional e inclusive de lo local más valioso. Ella no es nacional por nacimiento, lo es después de un largo proceso. La música local puede llegar a ser regional, y ésta puede llegar a ser nacional, si tiene aceptación popular y si llena una función: la zamba norteña es nacional en Argentina, porque como música y como baile trascendió sus propias fronteras; en Uruguay, el pericón adquirió el derecho de ser considerado baile nacional; el huayno es nacional desde tiempos inmemoriales en Bolivia y en Perú; y en Ecuador conserva su vitalidad con sólo haberle cambiado su nombre por el sanjuanito. (Con el huayno se da el milagro de hacer triunfar la música del indio, porque el huayno, que ya es folklórico, antes fue música étnica.)

Otra dimensión entra en juego cuando desde nuestro propio ángulo enfocamos la música de un país cuya población autóctona tiene gran peso, y ésta, al trasladarse a la ciudad capital, impone su propia música. Tal es el caso de Perú, donde de acuerdo con Roel Pineda —ya citado—, la población que ha llegado a Lima desde el interior ha provocado cambios considerables, ya que

En algo más de treinta años han hecho que el folklore andino y en especial el huayno, que antes se consideraba un estigma igual que el quechua, algo vergonzante en sumo grado, se propale hoy durante todo el día por los distintos medios radiales. Y que, además, de los coliseos que son los locales de espectáculos más concurridos, haya llegado el folklore aun al teatro, venciendo una tenaz y poderosa resistencia. Hoy la actividad artística y cultural se va incrementando con nuevas expresiones del folklore nacional. Esto también ha servido de estímulo para que los grupos del folklore limeño, un poco mermado y desnaturalizado por cierto, se revitalice y se mantenga en los lugares considerados más elegantes y distinguidos.

Pero el folklore está siendo tomado cada vez más como una cuestión comercial, que produce grandes dividendos y, entonces, se está desnaturalizando sobre la base de una empresa poderosa.

Por otra parte el Estado mediante el Ministerio de Educación realiza una obra de promoción, control, estudio y difusión (p. 22).

En Brasil los ejemplos de música tradicional triunfante son innumerables, ya que no sólo entraron a la corriente de la música popular brasileña, sino a la de la música culta. Brasil constituye un modelo de lo que puede hacerse con la música tradicional oral —étnica, afro, folklórica y hasta popular nacional— cuando la presentan o la desarrollan músicos de talento. En Brasil, aun los jóvenes compositores académicos incluyendo a los que viven circunstancialmente fuera del país, no conciben hacer música desvinculada de la música de su pueblo. El Conservatorio de Río de Janeiro debe haber influido en esto, donde los más grandes compositores nacionales consideraron y consideran que aún hay mucho qué decir en brasileño sin dejar de aceptar lo que la época brinda en materia técnica, y donde se guardan colecciones de etnomúsica para consulta y estudio de los alumnos. Y lo mismo ocurre en México, donde un Chávez buscó los instrumentos precolombinos aún vivos en la música aborigen, para llevarlos a la orquesta moderna; o en Cuba, donde los músicos de estudio fueron cubanos por su obra antes y después de la revolución.

Aquí se nos plantea, sí, un problema en lo que atañe al llamado "nacionalismo" en Latinoamérica, una prolongación del romanticismo europeo, que se caracteriza por la composición de obras sobre temas nacionales o seudorregionales —según los casos— que campean sobre armonías, contrapunto, desarrollos, formas e instrumentación europeas. Este nacionalismo, exacerbado a veces, se prolonga en algunos países y, aunque parezca paradójico, atenta contra la propia vivencia de la tradición, cuando casi ninguno de los compositores que lo propugnaron se acercó a las fuentes vivas, ni a los institutos depositarios de esas fuentes. Esos compositores aprendieron todas las técnicas académicas clásicas, pero dejaron librado al recuerdo o a la inspiración del momento, los temas representativos de lo tradicional nacional.

Esto es tan funesto como creer que solamente en Estados Unidos y en Europa

está la verdad, que sólo lo que allí se hace vale, porque se le ha puesto un rótulo que dice: "esta es música universal". Pero a poco que andemos camino en otros continentes, nos daremos cuenta de que lo universal es en muchos casós una premisa falsa que amenaza llevarse por delante las más bellas tradiciones propias. En nombre de lo universal los artistas miran solamente hacia afuera; unifican su estilo, y con ello se alejan cada vez más de su propio pueblo, en lugar de buscar adentro los elementos que puedan hacer valer afuera. Si el hombre es uno y las culturas son muchas, las músicas como parte integral de estas culturas también deben ser muchas.

En Estados Unidos se realizó en 1970 una reunión de etnomusicólogos donde se discutió el tópico "La música en la perspectiva universal", y allí George List —bien conocido por su interés en América Latina—, sostuvo que la música existe como un fenómeno universal, pero

> ...la más universal característica de la música es su no universalidad como un medio de comunicación. Cualquier cosa que comunique es comunicada a los miembros de su propio grupo, solamente, dondequiera que estén. Esto es tan cierto para grupos internos en nuestra propia sociedad como en cualquiera otra (1971: 399, trad. propia).

Klaus P. Wachsmann consideró que la música "es una ocupación universal del hombre", pero afirmó que "hay un universal reconocimiento de que la música no es la misma en todas partes" (1971:384, trad. propia).

Puede llegar a constituir un problema de supervivencia musical para nuestros pueblos el defender lo propio, porque allí están las bases de su posible desarrollo musical futuro. Debemos luchar porque los medios de comunicación de masas no borren nuestras culturas musicales; porque los conservatorios no las anulen en favor de una falsa enseñanza de la Música —con mayúscula, es decir, la música europea solamente—; porque los religiosos no cambien los bellos cánticos tradicionales por nuevas melodías fáciles o por los conocidos himnos protestantes que invaden el mundo como si fuesen en sí exponentes de fe.

¿Si la música académica se aprende por notas, por qué no podemos seguir aprendiendo la otra de oído? ¿Si los músicos "de solfa" son tan pocos, por qué no seguir practicando también la música de nuestros mayores, que se presta a la ejecución espontánea? No está de más recordar que mucha bella música tradicional sigue cánones clásicos, lo mismo que la música elaborada, porque ambas fueron una sola antes del desarrollo de la notación musical que facilitó la composición de grandes formas, pero que separó al compositor del oyente, porque aquél aprendió a avanzar más aprisa, y éste tuvo que adaptarse a cada nuevo estilo.

En síntesis, creemos que ninguna técnica actual debe estar reñida con la toma de conciencia nacional y latinoamericana. Para ello, en los conservatorios

y en las universidades debemos enseñar lo ajeno y lo propio, lo contemporáneo y lo tradicional, para que de un solo crisol salga un arte que puedan apreciar propios y extraños. Para que todos los pueblos de Latinoamérica puedan sentir en este arte algo suyo, y que sea dicho en un lenguaje que no esté reñido con la época. Por salirse de las casillas de la música "académica", los compositores de avanzada de hoy hacen uso de los recursos de la música tradicional oral, que de ninguna manera han inventado: libertad melódica y rítmica, heterofonía y heterorritmia, independencia del acompañamiento, improvisación, recitado, cantilación, ruidos, gritos, risas, etc. ¡Pero cuánto mejor uso podrían hacer si estudiaran la fenomenología de la música étnica y folklórica y luego la aplicaran a la creación!

América no ha sabido sacar todavía partido de su particular herencia musical que arranca desde mucho antes de la Conquista, que es signo inequívoco de autenticidad y que puede representarla dignamente frente a los pueblos de otras latitudes y de otros continentes. Conservar, defender y desarrollar ese patrimonio será labor presente y futura de generaciones de etnomusicólogos técnicamente preparados para la recopilación, conservación y proyección de la música latinoamericana, y de compositores igualmente preparados para asumir la creación tanto en el orden académico como en el popular.

V

Política musical

I

Realidad y utopía en la educación musical

ÁLVARO FERNAUD

1. ANTECEDENTES

Las primeras noticias documentadas sobre la enseñanza de la música en el Nuevo Mundo se remontan a las últimas décadas de la primera mitad del siglo XVI, cuando religiosos pertenecientes a distintas órdenes inician a los indígenas y luego también a los mestizos en el canto llano y en las complejas formas polifónicas. Las funciones que desempeñaban estas enseñanzas —se utilizaba el canto como valioso recurso para la implantación del credo católico y, al mismo tiempo, se proveía de intérpretes a las cantorías de iglesias y catedrales—, obviamente estaban muy lejos de lo que hoy se pretende con la educación musical.

En la conferencia que bajo el título "La música virreinal en el Nuevo Mundo" dictara en Caracas en junio de 1969[1] el ilustre musicólogo chileno Samuel Claro, actual decano de la Facultad de Música y Artes de la Representación de la Universidad de Chile, ofreció en apretada síntesis valiosos datos históricos acerca de la actividad musical de América Latina en sus primeros siglos. Por esta fuente sabemos que en México, ya en 1527, "Fray Juan Caro enseñaba a los indios a cantar leyendo las partes de música" (p. 9), y Fray Pedro de Gante, tres años después, "entrenó un coro de indios que cantaba todos los domingos en la catedral de México" (p. 10). En la catedral de Puebla existió hacia 1540 "una importante escuela de música polifónica" (p. 10). América del Sur contó también con excelentes maestros, como Juan Pérez Materano arribado a Nueva Granada en 1537; o los ilustres maestros de capilla Gonzalo García Zorro y Gutierre Fernández Hidalgo, que fueron acogidos por la catedral Santa Fe de Bogotá, Colombia, en 1575 y 1584 respectivamente. Años después, en 1599, don Bartolomé Lobo Guerrero "encargó a Francisco de Páramo la confección de 32 grandes libros de canto gregoriano" (pp. 13-14), los cuales se conservan hasta nuestros días como reliquias de la catedral. En Caracas, Venezuela, se funda en 1640 la escuela de canto llano, y desde 1687 es maestro de capilla de la catedral Fran-

[1] El texto de esta conferencia fue publicado posteriormente en la *Revista Musical Chilena*, núm. 110, en 1970.

cisco Pérez Camacho, quien instruye numerosos discípulos en el seminario. Ya a fines del siglo XVIII "un grupo de compositores unidos en torno a Juan Manuel Olivares (1760-1797), formaron nuevas generaciones de músicos en la Escuela de Chacao", conocida como Escuela del padre Sojo, ya que fue fundada por el padre Pedro Palacio y Sojo (1739-1799) (p. 15). También algunos hijos de caciques incas recibieron instrucción musical europea, como consta en Quito, Ecuador, donde en el Colegio San Andrés, "en 1570 se cantaban los difíciles motetes a 4 y 5 voces de Francisco Guerrero" (p. 16). En Bolivia, la primera escuela de música se funda en 1568 en la ciudad de La Plata, la cual estuvo a cargo de Juan de Peña Madrid y Hernán García. Allí se conserva hasta hoy un riquísimo archivo musical. En Cuzco se estableció la primera escuela en 1598 "donde se enseñaba sistemáticamente la música polifónica e instrumentos" (p. 21). En las reducciones guaraníticas —tal como escribe Isabel Aretz—[2] se enseña a leer y cantar a los indios, y a tocar flautas, a partir de 1600, de acuerdo con una orden del provincial Diego de Torres, y desde 1612 Córdoba, en Argentina, se convierte en el centro de la vida intelectual. Desde entonces, aproximadamente, comienzan a llegar al Río de la Plata grandes misioneros músicos, entre los que se destaca el compositor Juan Vasseo, quien fundó el primer conservatorio en la reducción de San Ignacio. Vasseo divulgó "la música homófona, más generalizada en su tiempo", y junto con el padre Berger introdujo la música franco-flamenca, así como las vihuelas de arco, el clave y el laúd, entre otros instrumentos.

La enseñanza impartida en las misiones permite pronto realizar conciertos e intercambio de músicos y partituras, ya que a mediados del siglo XVII existen pequeñas orquestas y coros. Luego, durante el siglo XVIII, se fundan escuelas adonde viajan los músicos a formarse, como es el caso de Yapeyú, lugar donde se establece el jesuita tirolés Antonio Sepp, quien estudió composición en Augsburgo. En Córdoba, desde 1718, imparte sus clases el compositor italiano Domingo Zipoli, que había sido maestro de la capilla de la casa profesa de Roma. Y "en las misiones de Chiquitos, desde 1727, enseña música el padre Martín Schmid; quien abre escuela de cantores, e instala fábrica de instrumentos"... (pp. 59-61). Luego se hacen famosas las escuelas de Brasil, sobre todo las de la rica región de Minas Gerais.

Como vemos, en el trascurrir de los siglos la corriente migratoria de músicos, instrumentos y repertorios europeos hacia las nuevas tierras se renueva, mientras por otro lado los músicos latinoamericanos que visitan el viejo continente acrecientan sus conocimientos en las propias fuentes de la cultura musical en la cual

[2] En su libro *Música tradicional argentina*, Tucumán, la autora dedica un capítulo a la enseñanza musical de los indios en las misiones de Paraguay y del norte y centro de Argentina.

se habían formado en sus países de origen. De este modo, las ininterrumpidas relaciones musicales entre América Latina y Europa, particularmente con España, dan origen a una rica herencia musical, pero también establecen una dependencia del nuevo mundo respecto del viejo, que aún perdura en nuestros días. Así, el funcionamiento, las materias, etc., que se dictan en escuelas de música y conservatorios que poco a poco van estableciéndose en el hemisferio, desde México al norte hasta Argentina y Chile al sur, son esencialmente imitaciones de lo europeo, no siempre muy felices. También en el presente siglo se vuelven los ojos a las instituciones de este tipo en Estados Unidos; pero el ritmo de desarrollo de la creación tanto como de la enseñanza de música en América Latina, va a la zaga de aquéllos. Las gestas emancipadoras que culminan con la independencia, uno tras otro de los países latinoamericanos, y los subsiguientes períodos de asentamiento político, sin duda demandaban prioridad a los intereses ciudadanos del siglo XIX. No podían quedar muchas energías ni recursos para ocuparse de cosas tan poco determinantes para la vida política de los países, como sería la música en aquel entonces. Luego, ya desde principios del siglo XX, mientras en Europa y en Estados Unidos los conservatorios se renuevan; se inician e impulsan disciplinas para el estudio científico de la música; el arte musical se encumbra hacia horizontes nuevos y revolucionarios; en el campo de la pedagogía comienzan a dar frutos las viejas ideas de Rousseau, Kant, Pestalozzi, Froebel, Spencer y tantos otros, a las que se suman las renovadoras corrientes metodológicas basadas en la psicología evolutiva; y en lo que a educación musical en particular se refiere, germinan nuevas orientaciones que dan lugar a métodos vivificadores y más cónsonos con la realidad humana y su desarrollo, como los de Dalcroze, Kodaly, Orff, entre otros; en la mayoría de los países latinoamericanos entretanto, los conservatorios y la educación musical continúan funcionando según sus arcaicas y conservadoras estructuras. Sin duda, por cuanto en estos países todavía se hace frente a muchas secuelas de los largos períodos de confrontaciones políticas, entre las cuales el precario desarrollo social, económico, industrial y tecnológico reclaman con prioridad la atención de sus dirigentes; en los cuales la lucha contra el analfabetismo y los esfuerzos por ampliar y mejorar la educación general exige enormes energías y recursos, situación que se agrava por el enorme crecimiento demográfico; pero, sobre todo, por la tardía y escasa toma de conciencia sobre los múltiples beneficios que de toda índole se obtendrían si se favoreciera el desarrollo de los valores humanos. La música, una vez más, queda relegada a un plano de inferioridad.

No será sino a partir de la segunda década del presente siglo cuando encontraremos los primeros indicios de una verdadera actitud renovadora en lo que a la educación musical en todos los niveles y países se refiere —destacándose como pioneros Brasil, Chile y Uruguay—, a pesar de que desde el siglo anterior

ya se habían elevado voces que insistían en la necesidad de incluir la música en los planes de estudio de la escuela general, como fue la del ilustre argentino Domingo Faustino Sarmiento.

2. LA EDUCACIÓN MUSICAL EN EL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN GENERAL

El alto grado de desarrollo alcanzado en el siglo actual por las ciencias que se ocupan del conocimiento del hombre, en especial de los mecanismos psicológicos a través de los cuales éste desarrolla y alcanza las facultades que lo distinguen como tal, así como de aquellas que estudian los factores sociales y culturales que inciden en su formación, ha desencadenado en las últimas décadas una creciente y cada día más generalizada toma de conciencia del trascendente papel que la educación desempeña en la sociedad. Consecuentemente, por cuanto en todo proceso educativo intervienen muy diversos y complejos factores que se interrelacionan y condicionan mutuamente, sea cual fuere el nivel, especialidad o área del aprendizaje, al plantear una situación o emprender cualquier acción relacionada con dicho proceso, es imprescindible tener en cuenta las variadas perspectivas que ofrecen los distintos aspectos que inciden en el mismo: unos, que podríamos denominar causales y ostentan un primer orden jerárquico, se derivan de los enfoques antropológico, psicológico e histórico del ser humano, a quien hay que considerar en todas sus dimensiones como ente sensible, pensante, hacedor de cultura y miembro de una sociedad determinada; otros, subordinados a los anteriores, tendrían carácter normativo y estarían constituidos por los medios institucionales que formulan, impulsan, reglamentan y posibilitan el cumplimiento del proceso; por último, habría que considerar los que conceptuamos como operacionales, que se refieren a la distribución de materias y funcionamiento de las diferentes áreas de estudio, a los recursos metodológicos y materiales, a los sistemas de evaluación, etc., puestos al servicio de los objetivos que resulten del análisis de los aspectos causales y normativos.

La educación musical, tal como debe ser concebida hoy, por no constituir una excepción dentro del campo de la educación general, no escapa o no debe escapar a las condiciones antes referidas. Así, para establecer un sistema educativo coherente, eficaz y en armonía con la cultura y el tipo de sociedad a las cuales debe servir, es ineludible plantearse, en primer lugar, a quién y para qué se educa; luego, cómo conducir adecuadamente el proceso educativo. Pero además hay otro factor decisivo que interviene en la gestión: el educador. De su vocación y preparación pedagógica, del nivel de profesionalismo y experiencia en el particular campo de especialización en que se desenvuelva; pero sobre todo del grado de desarrollo de sus atributos humanos, especialmente aquellos

que se refieren a la sensibilidad afectiva, social y estética, así como de los principios éticos que rijan su actuación, dependerá en forma determinante el éxito o el fracaso del proceso educativo.

Circunscribiéndonos al área latinoamericana, la educación sistemática institucionalizada —y por ende la educación musical— ha sido históricamente un reflejo debilitado de las experiencias europeas y, en las últimas décadas, de Estados Unidos de América, como ya hemos anotado. Hay que tener en cuenta que en sus vastas dimensiones se asienta una población cercana a los trescientos millones de habitantes; que ofrece un caleidoscópico campo cultural y social en el cual concurren muy dispares y extremos niveles de desarrollo económico e industrial; que se dan cita disímiles ideales políticos, y que comparten el territorio grupos étnicos autóctonos que aún no están plenamente integrados a los sistemas sociales institucionalizados, mientras otros ni siquiera han establecido contacto con la "civilización". No es extraño, por lo tanto, que la educación musical en América Latina ofrezca también un panorama donde se aprecian grandes desniveles de desarrollo.

No obstante, gracias a la acción de una minoría de calificados pedagogos musicales, artistas e intelectuales diseminados por toda la geografía latinoamericana, junto con algunas sociedades nacionales e instituciones multinacionales, adelantan esfuerzos por la superación de la educación musical en los países más desasistidos en esta especialidad, y, aunque muy tardíamente, como ya dejamos dicho, ha comenzado a despertar una real conciencia sobre el papel que esta disciplina puede y debe desempeñar en los campos de la educación general y del arte musical.

3. SITUACIÓN ACTUAL

La educación musical puede enfocarse desde dos perspectivas diferentes: la que interesa a la formación del músico profesional (compositor, director de orquesta, instrumentista, musicólogo, profesor, etc.), la cual tiene evidentemente un carácter selectivo y se imparte generalmente en conservatorios y escuelas de música; y la que interesa a la educación general, de carácter extensivo, a cargo de escuelas y liceos.[8] Ambas perspectivas y sus respectivos campos de actividad

[8] Habría, por supuesto, otra categoría de educación musical que se da en el ámbito extraescolar: la que en forma tan desaprensiva como determinante para la formación del gusto y el comportamiento musical ofrecen la mayoría de las emisoras de radio y televisión comerciales de América Latina. Sus principales objetivos se cifran preferentemente en la obtención de beneficios económicos, impulsadas y respaldadas por industrias y toda clase de empresas comerciales, por lo general carentes de sensibilidad y principios éticos y esté-

no sólo se complementan, sino que se influyen y condicionan mutuamente. Si bien es cierto que la idoneidad y el alcance de la educación musical general o extensiva de un país depende de la calidad y cantidad de músicos profesionales y pedagogos capaces de respaldarla, también es evidente que éstos, especialmente en lo que al aspecto cuantitativo respecta, surgirán en proporción directa con el nivel de desarrollo que aquella disciplina ofrezca. Como cualquier otro profesional, el músico necesita estímulos y campo propicios para realizar su labor, y estas condiciones no se dan en forma espontánea. La valoración de la obra musical, el respeto al músico profesional, el reconocimiento público y el prestigio que la sociedad le otorguen, dependerán del nivel de sensibilidad artística y del desarrollo de criterios valorativos que dicha sociedad haya alcanzado a través de la educación musical extensiva. Otra valiosa contribución que esta área del aprendizaje puede hacer a la educación musical selectiva —siempre y cuando aquella otra esté debidamente orientada y concebida en términos actuales de creatividad—, es que desde muy tempranas edades pueden descubrirse aptitudes para la música, estimularlas y orientar su desarrollo, lo cual puede constituir una adecuada base para la posterior profesionalización del músico en ciernes.[6] Pero este aspecto todavía no ha sido suficientemente considerado en América Latina, como tampoco el hecho de que el particular enfoque de cada uno de los campos de especialización en que la educación musical puede ser dirigida, también requiere el establecimiento de sus propios y particulares objetivos, especialidades, niveles, métodos y recursos.

Por una evidente desactualización de los currícula, y al no preverse programas diferenciados, acordes con las distintas especialidades, la formación de los profesionales es por lo general deficiente. Por la misma razón, tampoco se cubren todas las exigencias en cuanto a especialidades: futuros pianistas, cantantes, algunos violinistas y en menor grado intérpretes de otros instrumentos, llenan las aulas de los conservatorios y escuelas de música oficiales y privados; fenómeno

ticos, cuando no de respeto por los valores culturales. Pero este aspecto escapa a nuestros planteamientos, por cuanto es tratado en otro capítulo de la presente obra.

[6] Este último concepto contradice, por cierto, una opinión todavía muy arraigada y generalizada en muchos países de América Latina, según la cual "el músico nace, no se hace". Creemos, sí, en casos aislados y muy particulares de talentos que poseen especiales aptitudes y vocación innatas, a quienes bastan las más elementales orientaciones en "solfa", así sean bajo anacrónicos métodos de enseñanza, para alcanzar destacados niveles de profesionalización artística. Éstos, constituyendo casos excepcionales, llegan a ser músicos a pesar de las circunstancias poco favorables —a veces francamente adversas— y de las condiciones de autodidactismo que han intervenido en su formación. Pero no es lo común; por el contrario, a este concepto se contrapone el hecho real de que muchos músicos con vocación, talento y excelentes aptitudes manifiestas, han visto frustradas sus aspiraciones al no encontrar a tiempo las orientaciones propicias que los ayudasen a alcanzar el nivel para el cual concurrían en ellos las condiciones necesarias.

que se acentúa en proporción inversa al grado de desarrollo que en materia de educación musical general haya alcanzado cada país.[8] Es muy frecuente, y a veces obligado, que los aspirantes a cursar otras especialidades emigren hacia otras latitudes, de preferencia a Europa y Estados Unidos. En el caso particular de los pedagogos musicales, de profesionales real y debidamente capacitados para desempeñar tan delicada función, la escasez es alarmante. Y esta situación se da, a pesar de que ya en la mayoría de los países se contempla la preparación de profesores de música especializados, sea en conservatorios, facultades de música de nivel universitario, escuelas normales, etc. Pero salvo algunas excepciones aisladas que se dan en los países del cono sur y más recientemente en otros como Colombia, Brasil, Costa Rica y México, la formación no es todo lo completa que la educación actual exige. Pero aun países como Argentina, Chile y Uruguay, con una larga tradición en la preparación de pedagogos y que como ya hemos señalado constituyen valiosos exponentes del desarrollo musical en el área latinoamericana, no logran satisfacer la creciente demanda que sus expansivas actividades en el campo de la educación musical reclaman. Todavía son escasas las instituciones donde se pueden cursar especialidades tales como dirección orquestal, musicología o crítica, y más aún donde el joven músico pueda experimentar nuevas técnicas de composición, particularmente en el ámbito de la electroacústica.

La situación de los currícula para la educación musical extensiva, si bien es el área que más ha evolucionado y mejorado en las últimas décadas, todavía está lejos de alcanzar un nivel satisfactorio si se generaliza y toma en cuenta la vasta área puesta en consideración.

Los contenidos programáticos suelen ser ambiciosos, teorizantes y desconectados de la realidad socio-cultural. Teóricamente, en los programas de la educación general de todos los países se incluye la música con carácter obligatorio, sea en preescolar, primaria o secundaria, o bien en dos o en la totalidad de los niveles. Se señala además la práctica coral y/o instrumental como actividades coprogramáticas, y en muchos casos se recomienda la asistencia a conciertos, charlas sobre música y otras actividades extraescolares. Sin excepción, en todos los programas se incluyen objetivos que se refieren al pleno desarrollo del ser humano. En fin, aparentemente se contemplan todas aquellas áreas del aprendizaje que propenden al estímulo de las capacidades artísticas, al desarrollo de la sensibilidad, de las emociones, del afecto, de la conciencia social y la confraternidad humanas. Sin embargo, en el plano de las realizaciones efectivas, salvo en casos excepcionales —particularmente en algunas escuelas y liceos experimen-

[8] Obviamente, una mejor educación musical presupone mayor cantidad de especialidades, mejor calidad de la enseñanza, menor deserción del alumnado gracias a sistemas de orientación y evaluación más evolucionados, mejores perspectivas en lo que a fuentes de trabajo se refiere, etc.

tales—, en ningún país se atiende debida y suficientemente estos aspectos. En muchos casos, el desconocimiento de muy acertados objetivos contemplados teóricamente en planes y programas, va, en la práctica, hasta el franco menosprecio y la absoluta ausencia de actividades que posibilitarían su logro.

Lamentablemente, un generalizado concepto pragmático ve como únicos objetivos importantes a lograr en la escuela, aquellos que preparan al individuo para la era tecnológica, para que produzca, para que rinda en términos económicos, para que su participación en la sociedad contribuya al progreso material. Olvidan planificadores y ejecutores que el factor central del progreso es el hombre mismo y que en la medida en que todos sus atributos sean estimulados, en particular aquellos intangibles aspectos que elevan al ser humano a planos superiores de sensibilidad artística y social, la vida de relación y el progreso estarían signados por más sólidos y humanos afectos. Pero naturalmente, dados los rápidos e inmediatos resultados con que pretende el hombre actual coronar todas sus actividades, tales efectos se verían muy a la larga. Por otra parte, los modelos de progreso tecnológico que ofrecen muchos países de otras latitudes no permiten detenerse en aspectos secundarios: América Latina no puede quedarse atrás, hay que progresar a como dé lugar, y esto no se obtiene rápidamente si el proceso se detiene en consideraciones supramateriales y se distraen recursos económicos en algo cuyos resultados no se palpan de inmediato.

En este tan común como deshumanizado concepto sobre el progreso radica una de las causas por las cuales la educación musical está todavía relegada a un plano de franca inferioridad con respecto a otras materias que intervienen en el proceso educativo. Pero hay otras más: América Latina, desde el mismo momento de su existencia como avanzada occidental de la cultura europea —ya lo señalamos en páginas anteriores—, ha mantenido sus ojos fijos en el viejo continente. No ha justipreciado los valores y las diferencias sociales y culturales que los grupos autóctonos amerindios y los importados africanos han aportado en muchas zonas del hemisferio. A nivel de generalidad, América Latina aún no se ha percatado de su mayoría de edad y de que las mezclas étnicas y los siglos trascurridos han trasformado y delineado perfiles propios a su personalidad cultural. Por tal razón hoy, a pesar del desarrollo económico y social alcanzado por muchos países del hemisferio; a pesar de que en otros tantos países los aspectos culturales en general y los educativos en particular muestran un apreciable grado de evolución, todavía se continúa imitando a Europa y últimamente a otros países, sin discernir qué es lo que conviene o no a la idiosincrasia de cada pueblo. Así, se adoptan métodos modernos de educación musical —Dalcroze, Orff, Kodaly, Martenot, Ward, Suzuki, etc.— sin adaptarlos a las realidades sociales y culturales del medio en que se les imparte, mientras se desaprovechan elementos y recursos rítmicos, melódicos, tímbricos y expresivos autóctonos.

Es indiscutible que el intercambio de bienes y experiencias entre pueblos redunda en beneficios mutuos, así como también la conveniencia de aprovechar universalmente los reales progresos de la humanidad, sea cual fuere su procedencia. Además, la unificación de métodos y sistemas facilita la comprensión y la difusión de bienes culturales. Pero es inaceptable que estos intercambios y adopciones signifiquen absorción, imposición o sustitución de una cultura por otra, riesgo muy latente en el hemisferio que no puede conducir sino a forjar un mundo cada día más estandarizado, despersonalizado, mecanizado, insensible, deshumanizado. Este riesgo se contrarrestaría en la medida en que planificadores y responsables de la gestión educativa basaran sus programas a la luz de los resultados que arrojen los estudios científicos acerca de las raíces históricas y culturales del medio en el cual se van a implantar, se utilicen, exalten y robustezcan los valores tradicionales que encierra su folklore. Esta actitud encuentra cada día mayor aceptación y es así que al menos en el terreno de la educación musical, se insiste en todos los países en la utilización de materiales extraídos del rico venero de la tradición. De este modo, a pesar de la universalidad de las técnicas, sistemas y métodos que se adopten, se fomentará la permanencia de rasgos culturales caracterizadores y con ello se contribuirá a salvaguardar la identidad de cada pueblo, de cada nación.

El carácter selectivo que la educación musical conserva, en contraposición con el sentido comunitario que debiera caracterizarla, incide también en su falta de progreso. En muchos países, la poca y arcaica educación musical que se imparte,[a] apenas alcanza a un mínimo sector de la población de las grandes capitales. Muchas ciudades y pueblos alejados de las metrópolis más importantes están completamente desasistidos y librados a las nocivas influencias que la radiodifusión comercial actual propaga, con lo cual no solamente se deforman el gusto y la sensibilidad estética, sino que se arrasa con muchos y muy nobles valores de la tradición, único recurso que a estos sectores podría quedarles para vivir la música, *su* música.

El último aspecto señalado en el párrafo anterior reviste particular trascendencia para la educación, especialmente en América Latina, pero no ha merecido la atención de las autoridades responsables de la misma. Si se sabe que los

[a] Se pone mayor énfasis en la teoría que en la práctica. Interesa más que el alumno pueda leer música que la participación activa a través del canto, de la rítmica, de la ejecución instrumental. En el caso de la historia, las fechas, las anécdotas, desplazan a la audición consciente, inteligente, crítica, analítica. La creatividad no tiene cabida. Tampoco la tiene la música popular que debería utilizarse como medio eficaz para establecer comparaciones, desarrollar criterios valorativos y crear conciencia de la realidad musical circundante. La actividad individual se torna en divismo en los conservatorios, y tanto en la educación musical extensiva como en la selectiva, pierde su fuerte contenido de cohesión social.

valores tradicionales aportan beneficios a la educación en general y a la educación musical en particular, y que dichos valores deben ser contemplados en los planes de estudio porque contribuyen a fortalecer las bases de una personalidad cultural genuina y autóctona, como tantas veces se ha repetido teóricamente en el hemisferio, su utilización cobra especial significación en los medios sociales menos favorecidos por una educación musical sistemática y actualizada. Creemos, junto con Isabel Aretz, que en los medios rurales habría que integrar la música folklórica y sus genuinos cultores a la acción educativa, teniendo la precaución, naturalmente, de escoger a los mejores intérpretes que además de su calidad artística reúnan inobjetables cualidades humanas. Con la ayuda y la presencia física del maestro de aula durante la actividad, a cuyo cargo estarían las debidas orientaciones pedagógicas, el músico popular podría desempeñar una excelente labor. El niño y el joven de la región tendrían la oportunidad de hacer y disfrutar una música cargada de sentido, de expresividad y otros inestimables valores que por serles propios, familiares, les resultaría fácilmente aprehensible. ¿Qué mejor medio para vivir la música?

Otro índice de la situación que actualmente confronta la educación musical en el hemisferio, lo constituye el hecho de que la juventud latinoamericana rechaza los sistemas de enseñanza vigentes en la mayoría de los países, mientras que por otra parte, a falta de los criterios valorativos y selectivos que la escuela no es capaz de proporcionarle, consume y acepta cualquier producto que de alguna manera satisfaga sus apetencias musicales y recreativas. Lo poco de bueno y lo mucho de mediocre que los mensajes musicales radiodifundidos ofrecen indiscriminadamente —los cuales alcanzan ya los más alejados rincones del hemisferio gracias al enorme auge y aceptación que tienen los minúsculos y económicos radiotransistores—, nutren sus vivencias y condicionan su comportamiento musical.

Al mismo tiempo, en todos los países latinoamericanos surgen cada día mayor cantidad de grupos corales e instrumentales que interpretan todo género de música, sea académica de todas las épocas, popular o folklórica, así como de danzas, generalmente folklóricas, que muestran las aptitudes innatas y el interés de su juventud por la práctica musical. Pero debido a las causas ya aludidas, salvo una minoría de excepción que se concentra particularmente en los pocos países que ya hemos señalado como más relevantes en lo que a educación musical se refiere, el resto no extrae todo el beneficio que de estas actividades espontáneas puedan derivarse. Todo lo más significan laudables iniciativas que cumplen una valiosa función confraternizadora entre sus miembros, pero al carecer de la debida orientación musical y artística, no alcanzan niveles de depuración, equilibrio, creatividad, ni mucho menos refinada sensibilidad.

En resumen, si además de los aspectos ya señalados, se parte del hecho de que en los países latinoamericanos no se realizan investigaciones sistemáticas sobre

educación musical —lo cual permitiría diagnosticar su situación real en todos los niveles y especialidades, incluyendo la educación extraescolar—; si se toma en consideración que la mayoría de los músicos que ejercen funciones docentes está subcapacitada para tales responsabilidades, mientras por otra parte, aun en los casos de maestros eficientes, éstos están subestimados y mal remunerados; y por último, por cuanto en muchos países sigue considerándose a la música como un arte de minorías selectas y a la educación musical como superfluo gasto de energías y recursos cuyos beneficios no van más allá de proporcionar momentos de sano esparcimiento, el panorama general de la educación musical en América Latina se muestra deficiente y con perspectivas de lento desarrollo.[7]

4. MEJORAMIENTO Y UTOPÍA

Las acciones que en favor del mejoramiento de la educación musical se adelantan en los países latinoamericanos son de variada índole, pero prácticamente todas se polarizan alrededor de la educación musical extensiva. En lo que a la educación musical selectiva respecta, en algunos conservatorios, escuelas de música e institutos superiores de nivel universitario se realizan tentativos y aislados reajustes de sus currícula, consistentes por lo general en la incorporación de uno que otro instrumento, actualizando los programas de teoría y solfeo, y, en muy pocos casos, abriendo puertas a expresiones musicales contemporáneas —en este último aspecto hay que señalar que el alto costo de los equipos ha frenado un mayor desarrollo de las experiencias en música electroacústica.

En cambio, la preparación de profesionales pedagogos con miras a atender la educación musical extensiva ha experimentado un notable incremento, a pesar de que todavía hay países que no han logrado la incorporación de la especialidad en sus conservatorios u otros centros de formación docente, entre los cuales pueden señalarse Jamaica, Haití, Honduras, Nicaragua, Paraguay, República Dominicana y Venezuela. En algunos de estos países se trata de aliviar la situación tremendamente deficitaria mediante cursillos y seminarios que por lo general son auspiciados por dependencias oficiales de los respectivos ministerios de Educación, tales como oficinas de planificación, de supervisión, etc.; pero en general estas actividades resultan débiles paliativos que no mejoran sustancial-

[7] Debe consignarse que esta apreciación es de carácter general, sin dejar de considerar algunos índices de notables niveles de desarrollo que han alcanzado algunos países donde, incluso, se realizan investigaciones y establecen diagnósticos parciales, tales como Argentina y Chile, por ejemplo, por no citar sino aquellos que más se han preocupado por estos aspectos.

mente el escaso nivel de los profesores en servicio y, por ende, de la educación musical extensiva.

De acuerdo con los datos que hemos podido colectar hasta la fecha en que se redactan las presentes páginas, se infiere que los mayores y más fructíferos esfuerzos realizados y en vías de realización, surgen a raíz de la creación del Consejo Interamericano de Música (CIDEM) y adquieren mayor impulso a partir de la puesta en funcionamiento del Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM). Algunas realizaciones anteriores de valor, esparcidas por toda el área latinoamericana —particularmente en Argentina, Chile y Uruguay, un poco más tarde en Brasil (a raíz del interesante movimiento iniciado e impulsado por Villalobos en São Paulo en 1930), y luego, aunque menos significativos, en Costa Rica, México, Panamá, Puerto Rico, Venezuela y otros países—, tuvieron repercusiones locales de alcances muy dispares. De estas realizaciones, unas fueron impulsadas por organismos oficiales y asociaciones privadas, mientras que otras lo fueron por profesores y personas interesadas que a través de cursillos difundían métodos de educación musical, aprendidos en centros europeos o norteamericanos.

En el discurso que pronunciara el maestro Guillermo Espinosa en su calidad de secretario general del CIDEM el día 23 de agosto de 1970, con motivo de la inauguración de la IV Conferencia Interamericana de Educación Musical celebrada en la ciudad de Rosario, Argentina, ofreció un sucinto recuento histórico sobre la misión cumplida por la Organización de los Estados Americanos, del cual se reproducen a continuación los fragmentos más significativos:

...El primer paso ocurrió en 1942 cuando la entonces Unión Panamericana puso en marcha el proyecto mediante el cual los países americanos acordaban cooperar entre ellos en el desarrollo de la educación musical, con el patrocinio y la experiencia de la Asociación Nacional de Educadores de Música de Estados Unidos. Era la primera vez que se hablaba de educación musical en el seno del organismo internacional más antiguo del mundo.

Dos años más tarde, la misma Unión Panamericana realizó un estudio investigativo sobre el verdadero estado de la educación musical y los métodos de enseñanza empleados en cada país de América Latina. (...)

Esta actividad para favorecer la cultura, emprendida en América Latina, se realizaba simultáneamente en naciones de otros continentes, y en 1953, bajo los auspicios de la Organización de los Estados Americanos, varias de nuestras repúblicas enviaron delegados al Primer Congreso de Educación Musical que tenía lugar en Bruselas, y a la Primera Reunión de Directores de Conservatorios de Música que se celebraba en Salzburgo. Ambos eventos fueron organizados bajo la dirección del Consejo Internacional de Música de la UNESCO. (...)

En 1954, durante el Primer Festival Interamericano de Música de Caracas, un distinguido grupo de músicos allí reunidos recomendó la conveniencia de crear

un organismo interamericano con la única intención de coordinar y revisar el estado de la enseñanza de la música en América y, en este sentido, hacer más estrechas las relaciones de cooperación entre los distintos países.

Ya en 1951, la Primera Reunión del Consejo Interamericano Cultural en la ciudad de México había recomendado en su Resolución IX la "creación de un organismo musical interamericano que funcione con carácter permanente, centralice las actividades musicales interamericanas y trabaje en estrecha relación con el Consejo Internacional de Música de la UNESCO".

Esto dio motivo para que la Organización de los Estados Americanos invitara en abril de 1956 a un grupo de músicos notables de América con el objeto de estudiar la mencionada recomendación. De esta reunión surgió la creación del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), en cuyos estatutos quedó claramente establecido, entre otras cosas, el propósito principal de "convocar a reuniones periódicas para considerar problemas de educación musical". Esto llevó asimismo a solicitar de los países la inclusión de la música en sus programas generales de estudio. (. . .)

La Primera Conferencia Interamericana de Especialistas en Educación Musical, organizada por el CIDEM, tuvo lugar en la Universidad de San Germán, Puerto Rico, (. . .). En este primer intento para promover el fomento de la educación musical en los países americanos, participaron unos treinta maestros procedentes de la Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, Chile, Ecuador, Estados Unidos, Guatemala, México, Panamá, Perú, Puerto Rico y Venezuela. La Conferencia recomendó principalmente solicitar de los ministerios de Educación la inclusión obligatoria de la música en los respectivos planes de estudios y programas generales de educación, y la formación completa del educador musical, tanto para la enseñanza primaria como para la secundaria

Por otra parte, la Segunda Asamblea General del CIDEM, reunida días antes en la ciudad de San Juan, recomendó la creación del Instituto Interamericano de Educación Musical, bajo los auspicios de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en Santiago, donde las artes figuran en el programa de educación superior desde 1929, y se le ha dado un notable impulso a la educación musical en todos sus niveles. De aquí resultó la firma de un Acuerdo de Cooperación entre la Universidad de Chile y la Organización de los Estados Americanos, en 1965, por el cual las dos entidades se comprometen a colaborar en la parte técnica y económica. En el Acuerdo figura también la otorgación de becas especiales de la OEA que permiten a los maestros de música de Latinoamérica perfeccionar sus conocimientos en el Instituto.[a] Hasta la fecha se han concedido 45 becas

[a] Como puede observarse, el INTEM, aunque creado en diciembre de 1960, no será hasta 1963 que recibirá los primeros becarios y en 1966 se dicta el primer Curso Intensivo para Especialistas en Educación Musical, primero de una serie ininterrumpida hasta la fecha. Cada curso anual tiene una duración de diez meses, y hasta 1975 se han beneficiado casi un centenar de educadores provenientes de los países miembros de la OEA. En este mismo instituto se ha celebrado el presente año el primer curso de "Planeamiento de Educación Musical" con participación de becarios de catorce países latinoamericanos.

a especialistas de los siguientes países: 11 de Argentina, 2 de Bolivia, 3 de Brasil, 2 de Colombia, 1 de Costa Rica, 1 de Chile, 3 de Ecuador, 6 del Salvador, 2 de Guatemala, 1 de Haití, 3 de México, 2 de Panamá, 1 de Paraguay, 4 de Perú, 2 de la República Dominicana y 1 de Venezuela. (...)

...en 1963 se llevó a cabo en Santiago la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical del CIDEM, (...) La Conferencia dedicó gran parte del temario a analizar la encuesta realizada sobre la situación de la educación musical en los países americanos que llevó a cabo una comisión especial presidida por la señora Cora Bindhoff de Sigren, primera directora del Instituto Interamericano de Educación Musical de la Universidad de Chile. Participaron en la reunión unas cien personas procedentes de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Estados Unidos, Guatemala, México, Perú, Puerto Rico y Uruguay.

En 1965, el Consejo Interamericano de Música (CIDEM) convocó su Quinta Asamblea General simultáneamente con un Simposio sobre la Educación Musical. Ambos eventos fueron patrocinados por la Universidad de Toronto en el Canadá, (...) Concurrieron cerca de cien representantes de la Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, Chile, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, México, Panamá y Uruguay.

El Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia, fue la sede de la Tercera Conferencia Interamericana de Educación Musical, (...) Los doscientos y tantos participantes tuvieron la oportunidad de apreciar los trabajos y demostraciones presentados por distinguidos maestros de música de América, que versaron, entre otros, sobre la Aplicación de los Distintos Métodos a una Didáctica General, el Método Suzuki, la Obra Pedagógica de Carl Orff, Consideraciones sobre la Televisión Educativa, Técnicas Contemporáneas en la Clase de Instrucción Instrumental, Metodología Ward, Método Kodaly, Técnica Vocal y Musicoterapia y Teorías Contemporáneas en la Educación Musical. Estuvieron representados los siguientes países: Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Estados Unidos, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela.

Por último, la Cuarta Conferencia Interamericana de Educación Musical del CIDEM, que se inaugura hoy (...) Esta Conferencia, la más concurrida entre las celebradas hasta ahora, es índice innegable del incremento que está tomando la educación musical en el continente. Participan unos 1 300 maestros de música de 22 países.

V

La IV Conferencia Interamericana de Educación Musical ha sido la última realizada hasta la fecha. Las conceptuosas consideraciones y recomendaciones

Además, la OEA ha auspiciado diversos cursos sobre educación musical en distintos países, de más corta duración que los cursos regulares del INTEM. Tales, por ejemplo, los realizados en Nicaragua (1971), en Honduras (1973), en Rosario (1972 y 1973), en Ecuador (1974), atendidos por especialistas provenientes de diferentes países americanos y europeos. [A.]

que de ésta y las precedentes conferencias emanaron, han contribuido sin duda al mejoramiento de la educación musical en los países del área latinoamericana. Las distintas facetas que en estas reuniones se han tratado, han cubierto prácticamente todos los aspectos causales, normativos y operacionales de la educación musical a nivel preescolar, primario, medio y extraescolar; del mismo modo se han tratado con especial interés los aspectos que se relacionan con la preparación de los pedagogos musicales.

También, en todas las reuniones de alcance nacional e internacional efectuadas, se han denunciado los defectos que acusa la educación musical actual —los cuales hemos tratado de reflejar a lo largo de las páginas precedentes— y se han formulado conceptos que concuerdan con los postulados de los más eminentes compositores y pedagogos musicales que han removido las estructuras de la educación en el presente siglo. En el plano práctico, a través de innumerables cursos y cursillos dictados a profesores en ejercicio se han dado a conocer los más modernos métodos de aprendizaje, lo cual ha redundado en muy positivos logros. Y en los centros donde se forman los actuales pedagogos también se difunden estos métodos, particularmente Dalcroze, Orff, Kodaly, Martenot, Ward y últimamente Suzuki. El entusiasmo por estos métodos ha sido tal, que en muchos casos ha absorbido la mayor atención en detrimento de un aspecto que a nuestro parecer es prioritario, cual es el que se refiere a las materias y actividades que propendan al desarrollo de las cualidades humanas y pedagógicas de todo educador —a estas cualidades hicimos referencia en el II aparte, dedicado a "La educación musical en el ámbito de la educación general". Y un método es letra muerta en manos de quien no está humana, musical y pedagógicamente preparado para aplicarlo, en todas las circunstancias, a la realidad cultural del medio donde se aplica así como a los intereses permanentes o circunstanciales de los alumnos, lo cual exige gran flexibilidad y cualidades de adaptación por parte del maestro. Por el contrario, un maestro con tales cualidades, aun cuando no dispusiera de aquellos métodos, es capaz de encontrar por sí mismo los recursos apropiados para desempeñar su labor dentro de los cauces que la pedagogía actual ha abierto.

Pero todo lo expresado, documentado y recomendado en tan entusiastas reuniones nacionales e internacionales, constituye todavía una utopía. Aún no se ha desarrollado suficientemente en América Latina la conciencia sobre el importante papel que a la educación musical le corresponde desempeñar en la tarea de mayor trascendencia en el mundo actual.

II

"Interignorancia" musical en América Latina

WALTER GUIDO

1. ANÁLISIS DEL ESTADO ACTUAL DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

a] *Radio, televisión, cine, música grabada (como medio individual y masivo)*

En el siglo XX ningún pueblo puede sustraerse a los avances de la tecnología, ni menos aún, luchar contra ella. Esa tecnología, aplicada a los medios de comunicación, ha significado uno de los avances más destacados de la humanidad. Dichos avances tuvieron como consecuencia la producción de importantes cambios en la vida cultural de los pueblos, conduciendo al establecimiento de la llamada "cultura de masas". Este tipo de cultura implica una nivelación que, en materia de arte, y concretamente en música, frecuentemente conduce a una descaracterización. Además, los medios de comunicación de masas contribuyen decisiva y rápidamente a hacer desaparecer la cultura oral, tradicional, propia de una región, mecanizando, uniformando y estereotipando sensaciones y expresiones musicales preparadas de antemano, con fórmulas casi siempre foráneas, creadas ex profeso y en serie.

Aceptado el hecho como tal, existe la posibilidad de encauzar la difusión y programación radio-televisiva y cinematográfica hacia aspectos educativos, informativos y artísticos que, enraizados en las más auténticas manifestaciones culturales del pueblo, sirvan para elevar su nivel social y cultural.

Pero, ¿qué le sucede en la práctica a las tres cuartas partes de la población mundial poseedora de culturas no europeas, y concretamente, a la población latinoamericana, calculada en 1973 en 302 900 000 habitantes?[1] Pues que los medios de comunicación de masas, que debían estar exclusiva y desinteresadamente al servicio de la educación y la cultura de los pueblos, pertenecen a poderosos consorcios internacionales integrados con capitales privados, cuya única

[1] Kenneth Ruddle, Kathleen Barrows, (ed.), "Latin America: Summary of Demographic Situation", Table 2, en *Statistical abstract of Latin America 1972*, p. 5, Latin American Center, University of California, Los Angeles, enero de 1974.

finalidad es el afán de lucro. Dentro de estos medios de comunicación tenemos en cuenta la radio, el cine, la televisión y el disco de uso individual o masivo ("máquina traganíqueles", "rocolas", "juke-box", etc.). Nuestras apreciaciones sobre la propiedad y uso de los medios de comunicación de masas se ven rubricadas por Rivera Oviedo cuando dice que:

Aun cuando ITT, AT&T y RCA Communications no son muy interesadas partidarias de remplazar la presente estructura de las comunicaciones en Latinoamérica, ellas en definitiva no objetarán la idea de usar satélites a fin de mejorar los sistemas actuales. Después de todo, no puede desconocerse que tales compañías están íntimamente en contacto o en poder de los sistemas de comunicación en los países latinoamericanos, aun cuando se revisten de nombres diferentes...[2]

La "polución sonora", según la acertada expresión de Blaukopf,[3] en que vive inmerso casi las veinticuatro horas del día el hombre latinoamericano, viene canalizada no sólo a través de las grandes empresas de comunicaciones mencionadas anteriormente, sino también, por intermedio de programas de todo tipo elaborados en la "National Broadcasting Company" (NBC), "Columbia Broadcasting System" (CBS), "United States Information Service" (USIS), "British Broadcasting Corporation" (BBC), "Radio e Televisione Italiana" (RAI), "Radio y Televisión Española" (RTE), "Radio et Télévision Française" (RTF), "Deutsche Welle" (DW), y también en Moscú, Berlín Oriental, Praga, Bucarest, etc., los que son distribuidos gratuita y "generosamente" en toda América Latina.

La pobreza de recursos materiales y la tecnología aún deficiente de nuestros pueblos, impiden muchas veces reaccionar y sustituir una invasión cultural de tal naturaleza. ¿Consecuencias? Que la postración intelectual y el colonialismo mental que caracteriza a nuestros países en tiempos de la dominación extranjera, no se eliminó con el acto de proclamación independentista, sino que se agravó de tal manera a partir del primer cuarto del presente siglo, que, de no reaccionar inmediatamente, en poco tiempo más habremos de comprobar que "la adopción forzada de una cultura, de un lenguaje, de una religión, de costumbres extranjeras, representan un lavado de cerebro colectivo equivalente a un genocidio cultural".[4] Precisamente, eso es lo que están haciendo los medios de comunicación: explotar esas masas desde lo alto, sin parar mientes en averi-

[2] José E. Rivera Oviedo, *América Latina ante los modernos sistemas de comunicación de masas*, p. 22, Cuadernos del Instituto de Estudios Políticos, núm. 18, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Derecho, 1969.

[3] Kurt Blaukopf, "Les jeunes musiciens dans la société industrielle: essai sur des nouvelles formes de comportement", en *Cultures, musique et société* vol. 1, núm. 1, Unesco et la Baconnière, 1973, p. 224.

[4] Alain Danielou, *La musique et sa communication*, Firenze, Ed. Leo S. Olschki, 1971, p. 13.

guar cómo y en qué medida satisfacer sus exigencias. Dichos medios de comunicación, son los instrumentos difusores de una cultura elaborada por técnicos para satisfacer los intereses de los hombres de negocios; esta cultura integra las masas "... en una forma degradada de cultura superior y la convierte en instrumento de dominio".[5]

Hemos de reconocer que en Latinoamérica se dan circunstancias muy especiales de dispersión geográfica de la población, de aislamiento de los grupos, y aun del individuo, a causa de las enormes distancias y las pésimas vías de comunicación. Por ello, y sobre todo, después de la aparición del radio a pila, de amplísima difusión por su bajo costo, concordamos por experiencia propia con Waniewicz cuando éste afirma que

En muchos países y regiones en vías de desarrollo la radio constituye para muchas personas la única fuente de información y de orientación, sobre todo en el caso de los analfabetos que constituyen todavía una parte considerable de la humanidad. En algunos casos es la única fuente de información posible. Y con harta frecuencia es todavía el único vínculo con el mundo exterior de quienes viven en zonas remotas o, debido a diversas condiciones geográficas y climáticas, están muy apartados de los centros administrativos, culturales y educativos. La aparición de aparatos de radio de transistores relativamente baratos y su amplia difusión ha puesto la escuela radiofónica al alcance de las regiones pobres y todavía sin electricidad. También hay el factor más positivo del costo de producción relativamente bajo de los programas radiofónicos.[6]

Lo malo del caso es que ni el campesino, ni el indígena, reciben jamás información acerca de los valores de su propia cultura, manifestaciones educativas y artísticas debidamente planificadas que lo ayuden a mejorar su situación. Todo lo contrario, sólo se le ofrecen expresiones culturales que no puede comprender ni asimilar, bienes de consumo inadecuados a sus necesidades; usos, costumbres y técnicas que se pregonan como mejores que las que él aplica, y que le servirán, si las adopta, para cortar de cuajo con todo su ancestro. En los últimos años, para complicar y agravar más aún el problema, especialmente en las generaciones jóvenes (12 a 20 años), los programadores de espacios radiales

...descubrieron que era más fácil vender a sus patrocinadores programas de corta duración y anuncios sueltos. El resultado fue la creación del 'encargado de los discos' [disc jockey], un individuo de facundia, que con su voz puede proyectar una

[5] Dwight MacDonald, "Masscult y Midcult", en Daniel Bell, Dwight MacDonald, Edward Shils, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Paul F. Lazarsfeld, y Robert K. Merton, *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila Editores C.A., 1969, p. 77.

[6] Ignacy Waniewicz, *La radiocomunicación al servicio de la educación de adultos*, París, Unesco, 1972, p. 33.

personalidad, y que con su charla da cierta apariencia de unidad a una mescolanza de grabaciones de música popular, comerciales y resúmenes de noticias.[7]

Hay que admitir que los medios de comunicación de masas realizan funciones educativas, de propaganda, informativas, de entretenimiento y publicitarias, de contenido comercial, ideológico y político, según los casos. Pero aquellos que cumplen realmente con su función sociocultural, informando y educando ecuánimemente sobre raíces culturales propias del país, sin afán de lucro, constituyen un número insignificante en relación con el total. Entre ellos, aparece con un signo muy promisorio la actividad exclusivamente cultural de las emisoras de frecuencia modulada (FM), cuya significación puede llegar a ser importante, como se deja entrever en varios países, Venezuela entre ellos.

Teniendo en cuenta la distribución de la población y la topografía americana, consideramos que la radio, por sus características técnicas, es el vehículo más apropiado de penetración y difusión de la música a través de los campos y ciudades americanas. Pero sucede que, por falta de planificación supervisada por técnicos y educadores, se llega a anular los beneficios de una auténtica reciprocidad comunicativa. Cuando

> ...el grupo de trasmisión profesionaliza y acapara el papel de informador, y el grupo de recepción se reduce al papel de informado, en relación irreversible, mengua la fuerza expansiva y autocreadora del saber, quedando reducida su difusión popular a una relación unilateral entre una oligarquía informadora convertida en "élite" y una muchedumbre indiferenciada de receptores, convertida en "masa".[8]

De esta manera ha sido posible inventar "cantores del pueblo que crean folklore", pareciendo ignorar, como acota Isabel Aretz, que "... el folklore no se hace, porque ya está hecho".[9] Esa misma "élite" informadora crea "ídolos" o "estrellas" de la canción a través de la radio, el cine o la televisión, los que luego terminan por imponerse a través del disco.

No sólo los latinoamericanos reaccionamos frente a los medios de comunicación de masas. Artistas y compositores europeos, conscientes del problema que se cierne inclusive sobre la propia Europa, dan su voz de alerta. Luciano Berio opina que

[7] Edwin Emery, Phillip H. Ault, y Warren K. Agee, *Las comunicaciones en el mundo actual*, Cali, Colombia, Ed. Norma, 1967, p. 192.

[8] Antonio Pasquali, *Comunicación y cultura de masas*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1963, p. 11 (Ediciones de la Biblioteca; Collección Temas).

[9] Isabel Aretz, "La permanente de la tradition musicale en Amérique Latine", en *Cultures, Musique et Cultures Musicales*, vol. 1, núm. 3, p. 132, París, Unesco et la Baconnière, [s/f] .

...para que los medios de comunicación de masas sean verdaderamente útiles, es necesario tomar de antemano una decisión íntima y comprender perfectamente cuales son las ideas sustanciales, las ideas básicas que se han de propagar. De otra manera, se llega a lo que sucede actualmente en ciertos países altamente evolucionados en los que la radio y la industria del disco destruyen el gusto latente del público musical, difundiendo una música pop de calidad muy mediocre.[10]

La efectividad de la potencia irradiante de las emisoras oficiales y privadas está en relación directa con el cumplimiento de su función sociocultural. Sin embargo, la mayoría son de alcance local, a lo sumo abarcan la zona de influencia de la ciudad desde donde irradian; muy pocas cubren todo el territorio de un país. Su programación opera básicamente sobre informativos tomados de la prensa local o difundidos "en cadena" con emisoras de ciudades importantes, radionovelas y discos de música popular y de la llamada "folklórica".

En cada país suele existir una emisora oficial, que propala programas elaborados con mejor criterio y cierta planificación, pero tampoco alcanzan a superar los criterios básicos que debe sustentar una emisora oficial. Abonan estos conceptos las cifras estadísticas publicadas en la Tabla 250 por el *Statistical abstract of Latin America 1972*,[11] en la que el número total de emisoras latinoamericanas, entre oficiales, privadas y de carácter mixto, llega a 3 591. Se distribuyen de la siguiente manera: México, 562; América Central, 401; países del Caribe, 266; Sudamérica, 2 362. Todas ellas deberían informar y educar a una población de más de 300 millones de habitantes diseminados en una extensión de 20 251 571 kilómetros cuadrados, con un área aproximada de cobertura para cada una de 5 640 km^2, como promedio.

Estas cifras hablan elocuentemente sobre la incomunicación en que se mantiene aún hoy gran parte de la población latinoamericana. La otra parte de la población, la más reducida, la que es "informada", está sufriendo por eso mismo, la más tremenda descaracterización que pueda imaginarse. Cualquier persona normal puede reconocer en los jóvenes de nuestros países una nivelación por lo bajo de las peores manifestaciones musicales; incapacidad de creación, actitud conformista, cuando no, rayana en lo esquizofrénico, por los "modelos" que se le ofrecen. Tanto los criollos como los indígenas se olvidan por completo —como nos ha tocado experimentarlo— de sus ritmos, melodías, bailes e instrumentos tradicionales, por gozar del esnobismo extranjerizante que los seduce con los modelos "superiores", "cultos", "a la moda", "internacionales", que insensible-

[10] Luciano Berio, Entrevista, en Jack Bornoff, "Musique, musiciens et communication: cinq entretiens", en *Cultures, musique et société*, vol. 1, núm. 1, París, Unesco et la Baconnière, 1973, p. 122.

[11] Kenneth Ruddle, Kathleen Barrows, (ed.), Table 250, "Cinemas, Radio and Television", en *Statistical abstract of Latin America, 1972*, p. 426, Latin American Center, University of California, Los Angeles, enero de 1974.

mente está dominando sus conciencias y pronto lo hará también con la de sus mayores.

Ese monopolio de la industria musical hace que desaparezcan rápidamente el músico popular, los cantos y bailes tradicionales, y todo vestigio cultural característico de la región. Si desaparece la tradición musical de un pueblo, desaparece uno de sus principales elementos caracterizadores y unificadores, y el medio de expresión más auténtico de sus sentimientos.

La cifra de estaciones de televisión estatales, privadas y mixtas llega a 300 en toda Latinoamérica. Se distribuyen así: México, 64; América Central, 33; países del Caribe, 44; Sudamérica, 159. Desde hace pocos años a esta parte, comenzaron a multiplicarse los aparatos de televisión fuera de los centros urbanos, debido a la instalación de "estaciones de repetición", y a la fabricación de aparatos que funcionan con baterías de 12 o 32 volts. De todas maneras, lo que más hay que criticar en la televisión es la calidad del contenido, lo que se puede sintetizar, de acuerdo con Emery, en los siguientes aspectos:

...1] excesiva importancia al factor entretenimiento, a costa del factor información; 2] sensacionalismo, más que verdadera publicidad; 3] interpretación insuficiente y renuencia a realizar la función de guía de la opinión, y 4] falta tanto de calidad como de cantidad en el contenido de los medios de difusión en las comunidades más pequeñas.[11]

Siendo la televisión el medio que cuenta con más recursos e influencia para llegar al pueblo, no se hace ningún caso de su potencial educativo y artístico, y en cambio se lo utiliza, conjuntamente con el cine, para imponer falsos artistas de protesta o no, inventados por la publicidad comercial, así como la difusión de películas y telenovelas sobre delincuentes, crímenes, aberraciones de todo tipo, con predominio de las sexuales, guerra, espionaje, sadismo y otros temas por el estilo. También, con respecto a Europa, el compositor Pierre Boulez considera que "...allí donde la televisión está prácticamente en manos del comercio, toda proposición de emisión es examinada únicamente desde el punto de vista de la previsión de los ingresos".[12] Sus conceptos los podemos hacer extensivos a nuestra América, sin vacilaciones. Veamos, por ejemplo, una breve estadística del Instituto Uruguayo de la Opinión Pública (IUDOP) de 1964, con respecto a la programación de los cuatro canales de televisión existentes en esa época, ilustrativos de la tendencia predominante en sus respectivas programaciones,

[11] Edwin Emery, *op. cit.*, p. 229.

[12] Pierre Boulez, Entrevista, en Jack Bornoff, "Musique, musiciens et communication: cinq entretiens", en *Cultures, Musique et Société*, vol. 1, núm. 1, París, Unesco et la Baconnière, 1973, p. 141.

las que con pequeñas variantes se repiten a lo largo y a lo ancho de todo el continente.[14]

	Canal 4		Canal 5 (oficial)		Canal 10		Canal 12	
	(min.)	%	(min.)	%	(min.)	%	(min.)	%
Música "clásica" y "semiclásica" *	50	1	88	5,2	88	2,3	——	
Popular	68	1,4	119	7	102	2,7	173	3,4
"Folklore"	57	1,2	123	7,3	——		——	
Variedades (Show)	611	12,4	22	1,3	419	11,2	442	8,7

Por su parte, en Venezuela, Mújica dice que "la información televisiva y cinematográfica, así como la producción de esta industria, dirige su atención a los movimientos y manifestaciones de protesta y a la información artística y cultural crítica".[15] A poco que se estudien los programas televisivos latinoamericanos, se podrá constatar que ellos

...responden a las exigencias de los poderes económicos instalados en el continente. Culturalmente, obedecen a esos mismos poderes y satisfacen la mentalidad de consumo de una pequeña burguesía alienada. Todas las emisiones están concebidas con un espíritu publicitario que tiene como objetivo, imponer modelos de vida. Todo sucede como si hubiera una orientación cultural general cuya finalidad fuera la difusión masiva y la imposición de una cultura artificial, desprovista de autenticidad.[16]

Los canales de televisión oficiales, lejos de realizar la labor artística y de divulgación inherentes a su condición, son un motivo más de aumento de la burocracia. Ésta termina por aniquilar toda idea de superación y concluye cediendo la mayor parte del tiempo disponible a programas confeccionados en el exterior, para propaganda de culturas foráneas, con financiamiento del país.

En otro aspecto, las grandes casas editoras de discos, algunas integradas con capitales latinoamericanos, otras con dependencia mayor o menor de los

[14] Roque Faraone, *Medios masivos de comunicación*, Montevideo, Ed. Nuestra Tierra, núm. 25, 1969. (Los entrecomillados son nuestros, por discrepar con el autor sobre el empleo de dichos términos.)

[15] Héctor Mújica, "Con qué efectos", Parte II, en *Sociología venezolana de la comunicación*, Caracas, Ed. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974, p. 111.

[16] Rudá de Andrade, "La valeur culturelle du cinéma et de la télévision en Amérique Latine, Introductions", en *Essais sur les mass media et la culture*, París, Unesco, 1971, p. 95.

grandes "sellos" estadunidenses, terminan de divulgar los grandes "trucos artísticos" impuestos desde los programas radiales, televisivos y cinematográficos por la publicidad. Resulta entonces muy acertada la conclusión de Antonio Pasquali, la cual, aunque pensada para Venezuela, se adapta a todos los demás países:

> ...la publicidad es entonces el motor oculto de una propaganda ideológica que conserva el estado de masificación de la sociedad e institucionaliza una perversión cultural en nombre de 'sanos' principios mercantilistas. Ella hace que lo particular económico actúe como fundamento de lo universal ético.[17]

Agregaríamos nosotros que, cuando no intervienen los principios mercantilistas y de diversión, se fomenta una cultura de masas de corte político y pedagógico a través de medios de comunicación totalmente monopolizados por el Estado. En este caso, la apariencia pedagógica no hace sino justificar la coerción política. De cualquier manera, este sistema resulta peor que el otro, y ambos contribuyen en nuestra sociedad y en nuestros países, a la ruina moral y mental del pueblo. Aquí, el nivel y el sojuzgamiento son aun peores; el sentido pedagógico y la difusión intensa del folklore, no son más que excusas para justificar un régimen político.

El contraste entre los medios de comunicación, sus mensajes, y el pueblo al cual van dirigidos, es tanto más violento, cuanto menos subdesarrollado sea ese pueblo; precisamente, por la uniformidad y mediocridad constante de dichos mensajes. Cuando cansado del inmovilismo, el pueblo reacciona y exige mensajes y programas más cercanos a su cotidiana realidad, los medios de comunicación y su producto cultural le dan la apariencia de gozar de libertad de acción y de opinión; crean entonces la música y los "cantores de protesta" para alienarlo aún mucho más. En esta situación, dijo Adorno,

> ...la apariencia de libertad hace que la reflexión sobre la propia esclavitud sea mucho más difícil de lo que era cuando el espíritu se encontraba en contradicción con la abierta opresión; así se refuerza la dependencia del espíritu.[18]

Tal vez, de todos los medios de comunicación de masas, el cine ha sido, antes de la televisión, quien más ha alienado a los pueblos latinoamericanos como producto de una estrategia política y cultural descaracterizante de nuestra idiosincrasia. Una vez establecida la televisión, la coparticipación en la dominación cultural ha sido cada año que pasa más nefasta. Lo peor del repertorio cinema-

[17] Antonio Pasquali, *op. cit.*, p. 73.
[18] Theodor W. Adorno, "La crítica de la cultura y la sociedad", en *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ed. Ariel, 1969, pp. 208-9.

tográfico argentino y especialmente del mexicano, ya no se difunde solamente a través de los cines de barrio y del interior de nuestros países, sino que sus exhibiciones se multiplican a través de la "pantalla chica", por razones idiomáticas, principalmente.

Las estadísticas acuden en este caso a dejar más en claro aún la multiplicidad de oportunidades con que esta industria del cine envilece a los pueblos, con argumentos de "corte folletinesco", del peor gusto que sea dable imaginar. Para ello, cuenta con una organización comercial que mantiene en Latinoamérica 9 788 cines de 35 mm y 377 de 16 mm, distribuidos de la siguiente manera: México, 1 836; Centro América, 557; países del Caribe, 704 (Cuba tiene, además, 37 de 16 mm); Sudamérica, 6 691, correspondiendo además, 250 de 16 mm a Argentina y 90 a Bolivia.[10] Pero en la producción cinematográfica existe felizmente un movimiento de vanguardia sostenido y financiado por las organizaciones de "cine-club" o las paraestatales de "cine-arte" que, si bien no trasciende a las masas, constituye el germen y la esperanza de futuras realizaciones a nivel nacional, enraizadas en la auténtica cultura popular.

b] *Intérpretes, asociaciones musicales, empresarios y organizadores de conciertos, festivales*

¿Hasta qué punto todas estas personas físicas y jurídicas contribuyen al conocimiento y divulgación de nuestra música? Los intérpretes, como es sabido, se forman generalmente bajo un criterio exclusivamente instrumental, que desdeña la formación cultural humanística y, de manera especial, la de la historia de la música y de los estilos tanto europeos como americanos. Si algo estudian de estas materias en los conservatorios, casi siempre es en función del repertorio de conciertos que preparan, y no es más que una leve pátina que el tiempo y las circunstancias se encargan de borrar casi de inmediato. Si tiene la suerte de perfeccionarse en el extranjero (Europa, Estados Unidos), esta situación mejora algo, pero no lo suficiente, ya que el ejecutante debe dominar a la perfección en el menor tiempo posible, la "gimnasia técnica" que conduce al "virtuosismo", recurso dominante por el cual se impone y adquiere renombre.

La deformación del "criterio de función" del intérprete ha llegado a tal punto, que los conciertos han dejado de tener sentido musical, para convertirse en una simple muestra de destreza técnica, que absorbe por completo la atención y el pensamiento del público. Piénsese si no en la demanda especial de localidades desde las cuales es posible observar las manos del pianista. Cabe preguntarse e investigar, ¿cuántas personas se preocupan por averiguar cuál es el

[10] Kenneth Ruddle, Kathleen Barrows (comps.), *op. cit.*, p. 426.

lugar de mejor sonoridad de una sala para escuchar mejor? Trátese de un virtuoso instrumental, de un cantante, de un conjunto orquestal o de un director de orquesta, la hipertrofia del problema ha llegado a tal extremo, que se puede decir que la pieza musical ha dejado de existir por sí misma, como obra de arte, para convertirse en la *Appassionata*, la *Quinta*, la *Novena*, el Chopin o el Brahms de fulano o zutano. Han contribuido de modo indubitable a esta entronización del intérprete sobre la obra musical, el cine, el disco con su secuela de perfeccionamiento técnico de grabación y reproducción, y en menor escala, la televisión. La lucha sin cuartel que lleva a cabo por su lado el intérprete, para sobrevivir artísticamente, lo obliga a entrar en un círculo vicioso en el cual juegan su papel respectivo el público para el que actúa, y el empresario u organización de conciertos, que lo promueve. Ello lo obliga —en el caso del intérprete corriente— a hacer programaciones ya trilladas por varias generaciones, que incluyen sistemáticamente un representante del clasicismo. otro del barroco, otro romántico y otro moderno; raramente, uno contemporáneo.

Con respecto a las obras latinoamericanas y al intérprete, suelen suceder dos cosas: si éste ha conquistado una celebridad especial y tiene realmente interés por la música, es probable que también incluya obras latinoamericanas en su repertorio, especialmente si él es de origen americano. Pero si el intérprete es corriente, sea latinoamericano o no, lo más probable es que ponga especial interés en las "importantes" obras europeas o norteamericanas, y que deje como "relleno" o "toque exótico" o también para los "bis", obras de compositores latinoamericanos de cualquier época y tendencia. Si se trata de un director de coros o de orquesta, seguramente que incluirá obras de compositores del país donde actúa, si se lo prescriben los términos del contrato. Así y todo, en estos casos la negativa a estudiar y ensayar obras contemporáneas latinoamericanas es casi sistemática. La excusa es siempre la misma: "falta de valor artístico". Resulta, desde luego, más fácil cumplir con el contrato y con el público dirigiendo obras nacionalistas conocidas, divulgadas en discos y de fácil impresión en el público.

Asociaciones musicales. Suelen destinar sus actividades a la difusión de tres tipos de música: la culta, la "folklórica" y la popular. Las que tienen como objetivo la música culta, difunden generalmente la música de un período determinado en detrimento de los demás; en la mayoría de los casos, actúan ejecutantes extranjeros interpretando obras del repertorio europeo. De esa manera se "acredita" la asociación, y mantiene el promedio de ingresos por concepto de cuota mensual, lo que le permitirá seguir contratando artistas extranjeros. La misma índole especializada de tales asociaciones, y la cuota mensual bastante elevada que deben abonar sus socios, las convierte en asociaciones para un núcleo muy especial de personas y, en consecuencia, su obra, que no deja de ser meritoria, no trasciende en la medida que sería de desear.

Las asociaciones que "divulgan" la "música folklórica" lo hacen bajo la forma de "recreación artística" de la música, el canto y el baile folklóricos. Las dedicadas a la música popular, existen principalmente con la finalidad de conservar y difundir algún aspecto característico de la música popular del país o región. Pero, todas y cada una de ellas, dentro de sus sanas intenciones, enfocan aspectos particulares del problema; falta una planificación orgánica, dosificada de las diferentes expresiones musicales, quedando siempre marginado el compositor, el intérprete, y el estudio y difusión de la música latinoamericana.

Existe una sola asociación —hasta donde alcanza nuestro conocimiento— que estimula al creador y al intérprete latinoamericano en forma desinteresada: las Juventudes Musicales. Lamentablemente, hay países donde aún no existe, y otros donde sus actividades no están suficientemente organizadas.

La única asociación latinoamericana dedicada a la docencia y la difusión de las tendencias y técnicas de la música actual, con especial interés en lo latinoamericano, es la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, cuyos cursos comenzaron en 1971.

Empresarios y organizadores de conciertos. Salvo las organizaciones musicales oficiales existentes en cada país, casi siempre esclerosadas por responder a los dictados de la política cultural gubernamental, gran parte de la "vida" musical, los intérpretes y el público, están "coordinados en beneficio propio por el gremio filisteo de los empresarios", al decir del maestro Domingo Santa Cruz.[10] Como toda empresa comercial, resulta muy difícil, por no decir imposible, que una organización de este tipo pueda conciliar los intereses económicos con los artísticos. Y aquí, quienes vuelven a salir mal parados por dicho concepto, son los compositores y los intérpretes latinoamericanos.

En nuestro ámbito geográfico podemos esbozar, a grandes rasgos, tres tipos de empresarios. En primer lugar, los empresarios particulares, individuales, que actúan por su cuenta y riesgo, organizando giras de artistas en uno o más países limítrofes. Ellos solos afrontan todos los compromisos particulares y públicos contraídos. Sus actividades se concentran más que nada alrededor de los grandes centros artísticos de las ciudades más populosas. A veces, suelen tener agentes en el interior del país, con los que los une una simple relación comercial circunstancial, o bien, aquéllos pueden estar al servicio comercial permanente del principal, radicado en la capital del país.

Existe un tipo intermedio de empresario constituido por clubés, instituciones y asociaciones musicales, que organizan y contratan los artistas directamente o a través del representante personal del artista; o lo que es más frecuente, a través de las organizaciones empresariales con ramificaciones mundiales, dedicadas

[10] Domingo Santa Cruz, "Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música, III", en *Revista Musical Chilena*, año XIII, núm. 67, septiembre-octubre, Santiago de Chile, Ed. Facultad de Ciencias y Artes Musicales e Instituto de Extensión Musical, 1959, p. 39.

pura y exclusivamente a tales fines. Éste constituye el tercer tipo de empresario, y es, lógicamente, el más poderoso y el más peligroso también, según el mayor o menor criterio artístico-musical, y el "altruismo" que ponga en sus actividades.

Fuera de nuestro ámbito, tal vez el único lugar donde se incluye sistemáticamente la música y los intérpretes latinoamericanos es el Salón de las Américas de la Unión Panamericana, en Washington. En cambio, el interés que existe en Europa por la música latinoamericana, la jerarquía y trascendencia que se le da, lo dicen con elocuencia las cifras que aporta Pierre Colombo respecto de las actividades de la Tribuna Internacional de Compositores (TIC) "... Desde su creación [1953], la TIC ha efectuado más de 7 000 emisiones radiofónicas"... "Por otro lado, los países participantes aumentaron de cuatro en 1954 a treinta y tres en 1973." Seleccionamos más adelante, del "número de compositores presentados por los 43 países que al menos durante un año han sido miembros de la TIC", los países latinoamericanos intervinientes:

Argentina:	Número de compositores presentados		11
Brasil:	" " " "		15
Brasil:	" " " "	dos veces	5
Brasil:	" " " "	más de tres veces	1
Chile:	" " " "		10
Chile:	" " " "	dos veces	3
México:	" " " "		7
México:	" " " "	dos veces	1
Uruguay:	" " " "		2

En total, continúa diciendo Colombo en su anexo I: "828 compositores fueron presentados por la TIC de 1954 a 1973. Esto representa 1 397 obras..." [21] Pero si hasta aquí el interés por lo latinoamericano es muy poco, peor decepción se sufre al llegar al anexo II donde, en la lista de obras seleccionadas y recomendadas por la Tribuna Internacional de Compositores desde 1955 hasta 1973, no figura ninguna obra latinoamericana. Por ventura, ¿en dieciocho años es posible que no se haya escrito una sola obra musical digna de figurar aunque sólo sea entre las últimas de la larga lista europea? No, nada de eso: ello se debe fundamentalmente a la falta de difusión de nuestros auténticos valores por los organismos competentes de cada uno de nuestros países.

Festivales. Con la finalidad de lograr un mejor conocimiento mutuo de las obras musicales, de sus técnicas, y propiciar un benéfico intercambio de ideas en-

[21] Pierre Colombo, "La tribune international des compositeurs", en *Cultures, musique et cultures musicales*, vol. 1, núm. 3, París, Unesco et la Baconnière, s/f., pp. 213, 218, 219.

tre los compositores latinoamericanos, surgió la idea de realizar festivales musicales que habrían de redundar indudablemente, en beneficio de los compositores y del público americano asistente a los mismos. Con ellos se pretendía prestar el noble servicio de permitir la presentación de talentos desconocidos, aquilatar y comparar técnicas y procedimientos de composición diversos, ofrecer la oportunidad de ejecución de dichas obras a intérpretes principalmente latinoamericanos, y en fin, ir "iniciando" al público de conciertos en los nuevos valores, técnicas y cultura musical de raíz americana. El mérito de haber concebido estos festivales, así como el impulso continuado, sin desmayos, en favor de nuestra música y nuestro folklore, se debe al maestro colombiano Guillermo Espinosa, jefe de la División de Música de la Unión Panamericana hasta 1975. El primero de estos festivales realizado en el continente fue organizado por dicho maestro, y coincidió con los festejos del Cuarto Centenario de la Fundación de Bogotá. Tuvo lugar en la ciudad de Bogotá, Colombia, durante el mes de agosto de 1938 y se denominó Festival Ibero-Americano de Música. El ejemplo cundió y despertó el entusiasmo de todos los músicos, sobre todo a partir de 1945, con el impulso dado por el mismo Espinosa con sus festivales anuales de Cartagena de Indias. Pero, a poco que recorramos la lista de festivales, comprobaremos lo esporádico e irregular de la frecuencia con que se realizan, por los consabidos problemas económicos, que aquejan a casi todos nuestros países. Si alguno posee medios económicos, la política cultural del gobierno no suele prever el apoyo a este tipo de manifestaciones artísticas.

En los últimos veinte años, aproximadamente, se abrieron dos grandes perspectivas para la difusión de la música latinoamericana: una de ellas le da el enfoque que desde Washington le imprime el maestro Espinosa; la otra, es fruto del esfuerzo de las autoridades musicales de diversos países, en los que, lamentablemente, no ha sido posible lograr permanencia y regularidad.

Los Festivales Interamericanos de Música, planificados por Guillermo Espinosa, se realizan periódicamente y tienen lugar en Washington. En ellos se incluyen obras no sólo de compositores latinoamericanos, sino también estadunidenses y canadienses. Iniciados en 1958, ya van realizados seis; el último tuvo lugar entre los meses de abril y mayo de 1974.[21] Esta actividad se ha visto ampliada en los últimos años con la organización paralela y complementaria, por parte de Espinosa, en Madrid, de los Festivales de Música de América y España, iniciados en octubre de 1964, con el patrocinio conjunto del Instituto de Cultura Hispánica y la Unión Panamericana.[22]

[21] En mayo de 1976 se realizó un nuevo festival, ya alejado el maestro de la Unidad Técnica de Música de la OEA, que ahora dirige el profesor Efraín Paeski. [R.]

[22] Irving Lowens, "Música: Festival Interamericano", en *Boletín Interamericano de Música* julio de 1966, núm. 66, Washington D.C., División de Música del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, p. 20.

Dentro del área geográfica ocupada por los países latinoamericanos, se realizaron festivales estrictamente limitados a esa cultura. Lamentablemente, no se ha logrado en ningún caso darles carácter permanente. Recordemos, por ejemplo, los Festivales de Música de Caracas, el último de los cuales se realizó en mayo de 1966; los dos Festivales Latinoamericanos de Música organizados por el SODRE, de Montevideo, en los años 1957 y 1966, respectivamente; los Festivales de Música de Guanabara en Río de Janeiro.

Existen intentos más restringidos, como es el Festival de Música Latinoamericana de Bloomington, bajo el patrocinio del Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana y los Festivales de Música Contemporánea, organizados por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires (hoy, inexistente).

El estímulo a la creación musical y la realización de festivales de carácter nacional tienen su máxima expresión y consecuencia en los Festivales de Música Chilena. Sorteando los altibajos que deparan a veces la economía y la política, estos festivales se organizaron en forma bienal. Se realizaron por primera vez, entre el 26 de noviembre y el 6 de diciembre de 1948, en Santiago de Chile.[24] El aspecto más interesante de estos festivales, y que conviene divulgar, es su sistema organizativo, que ha seguido perfeccionándose hasta ahora. Originalmente actuaba un jurado de admisión, y luego, un jurado público en votación secreta en los conciertos de selección, elegía las obras que pasarían a los conciertos de premio, en lo que el mismo sistema de jurado discernía los premios. Para esto se instituían previamente "... coeficientes destinados a establecer un equilibrio entre el número de compositores y de los técnicos inscritos con el de los aficionados".[25] Actualmente está en estudio otro sistema, el que se organizaría sobre las siguientes bases: se destinaría un año para la convocatoria a concurso, elección del jurado, estudio de las obras y selección de las mismas. Al año siguiente, durante el trascurso de la temporada oficial de conciertos, se ejecutarían las obras seleccionadas, se grabarían y, eventualmente, también se las publicaría.[26]

Si por lo menos se lograra una actividad similar en todos los países, resultaría mucho más fácil el conocimiento mutuo y la divulgación de la música, puesto que dejaría librado a los festivales latinoamericanos la sola necesidad de respaldar las mejores producciones de cada país, y galardonar a lo más excelso de la creación latinoamericana.

Existe otro tipo de festivales dedicados, unos al "folklore", y otros a la canción popular, no importa su género. Todos ellos son de índole localista, a lo

[24] "Los primeros festivales chilenos", en *Revista Musical Chilena*, año IV, núm. 32, Santiago de Chile. Ed. Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, 1949, p. 12.
[25] *Op. cit.*, p. 15.
[26] Samuel Claro, Comunicación personal al autor de este artículo.

sumo abarcan una sola zona cultural. Su misión no es trascendente, y muchas veces funcionan sobre conceptos culturales erróneos (caso de los "festivales folklóricos" de Argentina, Uruguay y Río Grande do Sul).

c] *Publicaciones y ediciones musicales*

Si la peregrinación de los compositores para lograr que se les ejecute una obra en un concierto ordinario o en un festival es larga y penosa (ya que muchas veces debe copiar él mismo las partes instrumentales), mucho más lo será si pretende lograr con ella una "segunda" interpretación. Casi tan grave es esto como lograr que publiquen su obra. El compositor que aún no ha logrado renombre internacional, tiene que costearse él mismo la edición de sus obras. Este es uno de los tantos motivos por los que se prefiere la escritura para un instrumento solista, o un pequeño conjunto y no para orquesta. La edición de obras musicales es una empresa de por sí costosa, dirigida a un público consumidor muy reducido; basta observar cuántas personas en un ensayo, o en un concierto, siguen la obra con la partitura. A ningún editor le interesa incluir en su catálogo autores y obras que sabe de antemano que no se van a vender. Hay muy pocos centros editores de música en América Latina (algunos de ellos son empresas multinacionales) y todos esperan la consagración de una obra, dentro o fuera del país, para intentar lanzarse a la aventura editorial. El compositor se ve obligado entonces a dar a conocer su obra por el sistema de la copia manuscrita, personal o contratada, o por intermedio de alguno de los sistemas de fotocopia. (Es claro que en este caso siempre será el autor quien preparará los originales.) A pesar del poco interés que existe en el extranjero por nuestra música, resulta muchas veces más fácil que el novel compositor encuentre eco en las grandes editoriales europeas o norteamericanas, y vea así premiados sus afanes editoriales; esto no implica que ha ganado la batalla por la ejecución de su obra.

Entre los esfuerzos más meritorios y desinteresados realizados en América Latina en pro de la edición de obras musicales, debemos destacar lo hecho por el doctor Francisco Curt Lange a través del *Boletín Latino Americano de Música*, y luego por intermedio del Departamento de Musicología de la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo.[17]

Es cosa por demás conocida que la Ley de Derechos Intelectuales no fun-

[17] Aquí debe citarse la *Antología de compositores argentinos* que publicara la Comisión Nacional de Cultura de Argentina, de la cual salieron doce fascículos entre 1941 y 1947, iniciados con las obras de los compositores del siglo XIX, para seguir paso a paso con la obra de las diferentes generaciones y promociones del siglo XX. Y cabe recordar una vez más, las publicaciones de la OEA realizadas a través de la Peer International Corporation de Nueva York, las cuales nos permitieron dar a conocer algunas de nuestras obras. [a.]

ciona bien en ningún país latinoamericano; esto hace que el artista-compositor nunca pueda vivir exclusivamente de sus obras, por muy abundante que sea su producción. Precisamente, una amarga queja en este sentido proviene de Argentina, donde este problema siempre ha sido de tono menor. Nos dice Eduardo Grau que "recursos importantes como serían la edición bien distribuida de sus composiciones [se refiere al compositor latinoamericano], los derechos de ejecución pública, las grabaciones comerciales de discos, no cuentan efectivamente".[38] Es claro que, si puede servir de algún consuelo, no debemos olvidar que el panorama planteado es universal: no hace más que obedecer a las reglas del mercado.

El rubro de las publicaciones acerca de temas musicales funciona mucho mejor; en primer lugar, porque su costo original suele ser menor que el de una partitura; en segundo término, el público al que va destinada la obra es mucho más vasto que aquél que lee partituras. En general, todo el repertorio de literatura musical europea y latinoamericana que no se refiere a temas de investigación musical, está abundantemente representado en todos los países latinoamericanos, especialmente a través del triángulo editorial formado por Argentina, Brasil y México. El mercado y las posibilidades editoriales para obras muy técnicas y de investigación, en cambio, se reduce enormemente, al punto que muchas veces se requiere del auxilio de un editor extranjero. En ese caso, se publicará seguramente en inglés, para que sea absorbido por un público más numeroso, lector de este tipo de temas. Otras veces, por distintos motivos, el autor "tiene la suerte" de lograr que el Estado costee la edición. Si nada de esto funciona, siempre le queda al autor el recurso seguro de hacer conocer su obra "por entregas", en sucesivos números de alguna revista especializada.

2. TENDENCIAS Y PRECONCEPTOS. FALSA ANTÍTESIS: MÚSICA EUROPEA Y MÚSICA LATINOAMERICANA

El proceso cultural en general, y el artístico-musical, en especial, comenzaron en Latinoamérica como un trasplante rezagado del existente en Europa. Hasta llegar a los albores del siglo XX, las corrientes culturales y artísticas marchaban en forma casi paralela, en el "viejo" y en el "nuevo" continente. La escisión se produjo simultáneamente con la primera guerra mundial. La crisis y el divorcio cultural continúan acentuándose a medida que trascurre el siglo, hasta llegar al momento actual en que Latinoamérica aparece convertida en un verdadero mosaico de

[38] Eduardo Grau, "El compositor argentino en su salsa", en *Buenos Aires Musical*, Buenos Aires, año XXVIII, núm. 449, 1 de junio de 1973.

tendencias, con un ritmo propio, distinto al del resto del mundo de cultura occidental europea. Esto no es lo grave, sino el desconcierto reinante acerca de lo que verdaderamente se debe expresar con cada una de esas tendencias.

Mientras prevaleció el nacionalismo musical de corte "rapsódico o folklórico",[79] consistente en la simple armonización u orquestación de una sucesión de melodías tradicionales, tomadas del pueblo y trasladadas directamente al pentagrama, no surgieron problemas. Éstos van apareciendo paulatinamente, en la medida que los hechos culturales y los procedimientos técnicos, comienzan a desembocar en lo que Adolfo Salazar considera como segunda etapa del nacionalismo musical, la "concreción de la forma".[80] En este período, el compositor crea las melodías "según el estilo de las folklóricas". El conflicto surge aquí, porque ya no se trata de componer una serie de canciones o danzas aisladas o yuxtapuestas, sino de expresar algo propio con raíz americana, dentro de una estructura acorde con el período musical que vive.

Al compositor no le queda otro camino que la adopción de las estructuras y técnicas de la cultura a la que pertenece, que es la occidental europea, fruto todas ellas de una larga elaboración. En esta búsqueda anhelante por encontrar la estructura y la técnica que se adecúe al pensamiento musical americano, observamos cómo los compositores van sin rumbo, tanteando el contrapunto disonante a lo Hindemith, el dodecafonismo, la música concreta, aleatoria y, finalmente, la electrónica. Otras veces, en su afán por encontrar la auténtica expresión americana, cayeron en el error de reactivar experimentalmente instrumentos arqueológicos, logrando así una "música de museo" o "arqueológica", totalmente desvinculada de su antigua realidad y carente de funcionalidad actual, como no sea en su aspecto pintoresco.

Hasta el momento actual, coexisten en Latinoamérica dos tendencias excluyentes entre sí, que obran sobre bases falsas: una que podríamos denominar "indigenista", que pretende, basándose en la arqueología y en la historia musical de los pueblos americanos, recrear una técnica y una cultura musical definitivamente perdidas. En este sentido, hay compositores que creen que con los escasos, aislados y deshilvanados datos conocidos acerca de las culturas precolombinas podemos reconstruir su sistema musical. Otros piensan que, exhumando instrumentos arqueológicos y analizando los sonidos que producen, podemos reconstruir sus antiguas escalas, su sistema musical y aun sus criterios de composición. Es un lamentable error técnico e histórico, ya superado por quienes estudiaron culturas musicales antiguas con problemas similares, como la asiria, caldea, egipcia y griega, entre otras.

[79] Adolfo Salazar, "El nacionalismo y sus etapas", en *Síntesis de la historia de la música*, Buenos Aires, Ed. Pleamar, 1947, p. 188.

[80] Adolfo Salazar, *loc. cit.*

La segunda gran tendencia, la más generalizada entre nuestros compositores "cultos", centra sus miras en la cultura occidental europea (incluida la norteamericana), desdeñando todo aquello que huela a americano, por considerarlo sinónimo de inculto, atrasado, torpe. Quienes así piensan, especialmente los jóvenes de hoy día, no deberían perder de vista que los latinoamericanos somos en parte un producto histórico-geográfico con raíces europeas; pero, por otro lado, hace más de cien años que nuestros pueblos comenzaron a expresarse, pensar, actuar y crear sobre un sedimento cultural autóctono, reelaborado incesantemente por el hombre de la ciudad y del campo. Y ese mismo joven que desprecia lo americano, por considerarse un "culto" y "refinado" compositor a la europea, parece no darse cuenta de que el uso exclusivo y puro de las técnicas sin ideas, no sirve para nada; es más, a cualquier auditorio —y el pueblo no suele equivocarse— esa música le sabe a burla, a cosa falsa. Los que pretendan expresar algo copiando simplemente el estilo y la técnica europeos, resultarán extraños a los europeos y a los americanos, el suyo será un arte falso; su mensaje, si lo tiene, carecerá de sentido y de vigencia.

Las etapas, en la evolución cultural de los pueblos, cumplen un proceso que no siempre se puede precipitar; por eso resulta tan difícil pasar de un sentimiento nacionalista a experimentos de música concreta, electrónica, o a complejidades "serialísticas" o "atonales", cuando ninguno de nuestros pueblos ha superado aún en técnica y comprensión la etapa tonal. Es cierto que el artista-creador siempre se ha adelantado a su época, pero la distancia era generalmente de una generación, cosa que puede considerarse normal, y que no interfiere en las relaciones entre el artista y el público. Pero, a medida que se masifican la cultura, los medios de comunicación y la música, se produce un abismo cada vez mayor entre el compositor y el gusto estético del público. Ya resulta muy difícil, por no decir imposible, que el pueblo pueda captar los refinamientos musicales de los compositores. La disyuntiva trágica de éstos en la actualidad es: mantenerse a la altura y velocidad con que se suceden las especulaciones europeas y convertirse en un artista postizo, desarraigado, o detenerse a meditar sobre lo andado, y retomar el derrotero indicado por su pueblo. Así, y no de otra manera, logrará la originalidad tan ansiada: participando, contribuyendo a la elaboración de la cultura que le es propia.

En el primer caso, opina Luis Sandi,

> ...las relaciones entre la música tradicional y los compositores se habrán roto hasta que en un plazo, que puede preverse largo, el pueblo cante dodecafónicamente y el compositor vuelva a la prístina fuente del pueblo para renovar sus energías.[21]

[21] Luis Sandi, "El nacionalismo, la música tradicional y el compositor latinoamericano", en George List y Juan Orrego-Salas (eds.), *Music in the Americas*, The Hague, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, 1967, p. 194.

El pensador mexicano contemporáneo Leopoldo Zea ha planteado en sus reales términos el problema de la cultura europea en forma muy sintética, diciendo: "... el universalismo de que siempre hace gala Europa no es sino una forma de justificación localista con exclusión de otras corrientes culturales que no se adaptan al punto de vista europeo".[32] A propósito de esto, tiene razón Chase cuando afirma que "... nosotros los americanos cuando decimos 'universalismo', pensamos 'europeísmo'. Debíamos, al contrario, pensar que el 'europeísmo', lo mismo que el 'americanismo', es sólo *una faceta* del universalismo".[33]

Citando nuevamente a Zea, éste entiende que

Ambos, el europeo y el americano, se encuentran sin suelo en que apoyarse, en una situación de plena problematicidad; ambos tienen necesidad de continuar elaborando una cultura; pero ahora, el americano no puede permanecer al abrigo de la cultura europea, de lo que haga el hombre de Europa, porque ahora no existe tal abrigo, no hay otra cosa que problemas, vacío, y sobre el vacío no se puede existir... De aquí que el americano no pueda seguir apoyándose en la cultura europea, sino que, al igual que el europeo, tendrá que buscar nuevas soluciones, nuevos puntos de apoyo, y esto tendrá que hacerlo por sí mismo.[34]

Ese quehacer constante, esa búsqueda, son índices claros de un proceso de madurez, de una etapa de transición que de ninguna manera significa inmadurez. Todo lo contrario, es un signo muy positivo; este esfuerzo por "llegar a ser", evidentemente no lo pueden realizar aquellas culturas que han cumplido su proceso, que han llegado a la meta. Ya en una publicación próxima a nuestros días, Zea entrevé que esa búsqueda va cristalizando.

...El anhelado universalismo se va perfilando en su horizonte [el latinoamericano]. Ya no es más el universalismo donado por el Occidente, sino el universalismo que da la conciencia de formar parte de una comunidad más amplia que la puramente nacional u occidental. Y desde este punto de vista, estos pueblos dejan de ser pueblos marginales a una determinada cultura y supuesta universalidad para saberse miembros, partes de una universalidad más amplia y colaboradores activos de ella.[35]

Numerosos compositores han hecho oír claramente ideas similares desde hace muchos años, han indicado con su ejemplo el camino a seguir, pero para las últimas generaciones su prédica parece haber sido en vano.

[32] Leopoldo Zea, *América como conciencia*, México, D.F., Ed. Cuadernos Americanos, 1954, p. 20. Citado en Chase, Gilbert, *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Ed. Nova. 1958, p. 119.

[33] Gilbert Chase, "Epílogo: Hacia una conciencia americana en la música", en *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1958, p. 119.

[34] Leopoldo Zea, *op. cit.*, p. 55.

[35] Leopoldo Zea, "El problema cultural de América Latina", en *Dos ensayos*, Valencia, Venezuela, Ed. Universidad de Carabobo, 1960, p. 123.

5. AUTONOMÍA Y DEPENDENCIA, RUTINA Y RENOVACIÓN

Los problemas de la autonomía y de la dependencia en música son relativos; ambos existen en función de la creación destinada a un todo cultural del que a su vez dicha creación es parte. La autonomía es necesaria en la medida en que es imprescindible expresar nuestro pensamiento. La dependencia debe serlo en razón del aprovechamiento del progreso técnico logrado en cualquier parte del mundo. Ese progreso técnico nos condicionará íntegramente si lo aceptamos y lo trasplantamos a nuestra realidad; pero será un recurso esencial y necesario si lo estudiamos con autonomía de criterio y lo adaptamos a nuestras necesidades expresivas. Es evidente que todo esto significa una búsqueda continua, consciente, un esfuerzo nada despreciable que, a veces, puede volver estériles los trabajos de una vida eterna. Por si nadie se resigna a desbrozar el camino de malezas, si nadie consiente en ser un modesto eslabón en la larga cadena de perfeccionamientos que coadyuvan en la elaboración de la cultura de un pueblo, será muy difícil que logremos un avance efectivo, un aporte real a nuestros conocimientos.

La posición estética de los verdaderos creadores latinoamericanos ha sido siempre de autonomía frente a la estética europeizante, de estudio y adaptación oportuna de las nuevas técnicas extranjeras, y renovación de las mismas, junto con su modo de expresión, al tenor que lo requieren las necesidades de la creación. José Enrique Rodó, desde las páginas de su *Ariel*, ya nos indicaba con claridad meridiana, en el primer tercio de este siglo, las pautas para saber qué posición adoptar frente a la cultura que se nos impone, y cómo hacer que reconozcan la que estamos creando. En ese sentido, nos decía:

> ...no veo la gloria, ni el propósito de desnaturalizar el carácter de los pueblos —su genio *personal*—, para imponerles la identificación con un modelo extraño al que ellos sacrifiquen la originalidad irremplazable de su espíritu; ni en la creencia ingenua de que eso pueda obtenerse alguna vez por procedimientos artificiales e improvisados de imitación.

Y agrega más adelante: "... En sociabilidad, como en literatura, como en arte, la imitación inconsulta no hará nunca sino deformar las líneas del modelo." [86]

Cada país latinoamericano, por sus características histórico-geográficas, económicas, demográficas y culturales, presenta problemas distintos en relación con la creación musical. Muchos países se han planteado metas que suponen una renovación; pero en el terreno de las realizaciones prácticas esas metas se vuel-

[86] José Enrique Rodó, *Ariel*, Montevideo, Claudio García y Cía, 1939, p. 79.

ven muy difíciles de lograr, porque la distancia existente entre los sectores que tienen acceso a los altos niveles educativos y las masas populares se interpone fundamentalmente para la comunicación que posibilitaría dicha renovación.

Por un lado, existe el afán por lograr una sincronización con los movimientos musicales europeos, un deseo de renovación acrítico, con el que se pretende lograr la autonomía, y que no hace más que sujetar al compositor, con una dependencia cultural cada vez mayor, a las tendencias europeizantes. En consecuencia, resulta lógico que las aspiraciones universalistas fracasen por carecer de fundamentos reales. Por otra parte, perdura una rutina de procedimientos que mantiene el arte musical en un localismo estrecho, falto de comunicación. Por eso, cuando Leopoldo Zea nos dice que "... no hay que considerar lo americano como un fin en sí, sino por el contrario, como un límite y punto de partida para un fin más amplio...",[37] está dando a los compositores un criterio básico sobre el cual empezar a elaborar obras originales con proyección universal. Soluciones similares, tendientes a lograr el mismo fin, se plantean en otro capítulo de esta obra, dedicado a la educación; una tentativa de solución para orientar al creador musical la sugerimos más adelante.

Sintetizando nuestro pensamiento, entendemos que existen dos factores que encierran el secreto de la dependencia, del estancamiento y la rutina de que padece la creación musical latinoamericana: la falta de una adecuada educación musical del pueblo, y el desconocimiento por parte de los compositores de la etnomúsica latinoamericana, sumado a la falta de adecuación de las técnicas a sus necesidades expresivas.

4. PROMOCIÓN DE LA MÚSICA NACIONAL CON OLVIDO DE LA LATINOAMERICANA. NECESIDAD DE EXTENDER LA PROMOCIÓN DE LA MÚSICA NACIONAL A LA DE TODA AMÉRICA LATINA

Salvo los aislados y escasos festivales latinoamericanos de que ya hemos hablado, y el Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, asombra la incomunicación y el desconocimiento que de su música tienen entre sí los países latinoamericanos. La divulgación de la música nacional de un país se realiza normalmente a través de la radio, la televisión y los conciertos comunes. Pero lo frecuente es que se repitan siempre los mismos compositores ya conocidos, y que los jóvenes esperen su turno, el que llegará más o menos pronto, no según la calidad

[37] Leopoldo Zea, *América como conciencia*, México, D. F., Ed., Cuadernos Americanos, 1953, en Gilbert Chase, *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1958, p. 126.

de su obra, sino de acuerdo con los "padrinos" o "compadres" influyentes, o por el grado de participación política activa en pro o en contra del gobierno de turno. Como este tipo de música no es rentable comercialmente, las únicas radios y televisoras que suelen difundirla son las oficiales. El "padrinazgo" y la condición política le facilitan al compositor presentar su obra en las salas de concierto oficiales; de otra manera, tendrá que resignarse a ser oído en salas a las que concurre el reducido núcleo de sus amistades, y sólo una minoría calificada, pero nunca el gran público. Desde luego, los críticos, o están ausentes, o no se molestan en divulgar los valores que pueda tener una obra nueva. De esta manera, el quehacer artístico se empequeñece, se vuelve únicamente localista. Las técnicas empleadas son sólo aquéllas de las que en el lugar se ha tenido conocimiento; así, se tienen por modernas técnicas que han dejado de serlo, al tiempo que se ignora la realidad mejor o peor de los vecinos. Como la política cultural de los gobiernos tiende a encerrar la cultura dentro de los límites políticos, y los compositores no suelen tener los conocimientos etnomusicológicos necesarios para darse cuenta de ello y reconocer la zona cultural a la que pertenecen, el cerco artístico se estrecha aún más en aras del "patriotismo" practicado.

A pesar de ser la radio el medio más económico y más eficiente de difusión musical, no se lo utiliza convenientemente para promover la música nacional ni la latinoamericana. Entonces, ¿qué razones existen para que no se difunda suficientemente la música nacional? Pues sencillamente, quienes organizan la programación de radios, televisoras o salas de concierto, la consideran de segunda categoría, indigna de mezclarse con óperas, sinfonías o música de cámara europea. Por ejemplo, es muy frecuente, y puede constatarlo quien tenga la paciencia de estudiar los programas radiales, que la música latinoamericana se difunde en las horas de menores audiencias —primeras horas de la mañana— alternando con "música ligera" o con selecciones de "música de ballet". En cambio, nadie tiene ningún empacho en trasmitir los programas enviados por los organismos europeos o norteamericanos en las horas de gran audiencia, aunque muchos de ellos sean de baja calidad artística. Es que las coordenadas y los intereses que entran en juego aquí son muy distintos de los que exige la difusión de la música latinoamericana. En otras oportunidades, es el director de programaciones quien se erige gratuitamente en juez absoluto, decidiendo qué género de música nacional es digno de difundirse, y dentro de él, los compositores que responden a los dictados de su estética personal. Como no suele haber ningún consejo técnico ni alguien jerárquicamente superior que sepa más que él, y lo haga rectificarse de sus arbitrariedades artísticas, se difunde más la música que le interesa a una persona, y no la que pueda interesarle al pueblo. Por otra parte, como las radios oficiales casi nunca cubren el país, deberían suplir esa deficiencia enviando grabaciones de música nacional con los comentarios pertinentes, para que las retrasmitan otras radios o se divulguen en centros de enseñanza o instituciones

culturales. Pero no es así. Menos aún se preocupa nadie por establecer intercambio con otros países, ya sea de grabaciones o partituras. Continúa aún —aunque muchos no lo quieran reconocer— la molicie propia de la larga siesta colonial que aún no sabemos cuándo terminará. Si por lo menos se imitara la diligencia puesta por todos los servicios culturales de los países europeos y sus estaciones de radio y televisión, que nos bombardean con programas de todo tipo, se podría, usando estos medios de comunicación, favorecer de un modo inusitado el conocimiento, divulgación e intercambio musical americano. Resulta paradójico que, para conocer la música de nuestros vecinos, tengamos que recurrir a ediciones y grabaciones extranjeras. En este último caso, además, no tenemos ninguna garantía sobre la fidelidad de la interpretación. Descontado está que en las ediciones de discos con música latinoamericana casi nunca se ofrece un panorama general del movimiento musical del país, ni tampoco se divulgan los músicos más representativos.

El establecimiento de "centros de distribución" de material musical en varios países del continente, como proponía Roque Cordero,[88] y el intercambio intenso de grabaciones hechas por intérpretes latinoamericanos, permitiría a los compositores "interactivarse para resolver sus mutuos problemas y entrambos, interactivarse con la sociedad para intercambiar sus mensajes".[89]

5. TÉCNICA MUSICAL Y SOCIEDAD

a] *Imposición de modelos técnicos por la industria en el pensamiento musical latinoamericano*

En nuestro criterio existen sólo dos tipos de música: la buena y la mala, no importa si es "culta" o "popular". Como todo el peso descaracterizante de la mecanización de la producción musical gravita sobre la música "popular" y, en consecuencia, sobre el pueblo que la canta y la baila, nos referiremos de manera especial a ella.

En América Latina, a partir de la primera guerra mundial, el acto de la creación musical popular se ha ido distorsionando hasta tal punto que, hoy día,

[88] Roque Cordero, "El público y la música viva", en George List y Juan Orrego-Salas, (eds.), *Music in the Americas*, The Hague, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, 1967, p. 62.

[89] Gustavo Becerra, "La ejecución de la nueva música", en List, George and Orrego-Salas, Juan (eds.), *Music in the Americas*, p. 49, The Hague, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, 1967.

con el auge del cine, la radio y el disco, prácticamente ha desaparecido como acto espontáneo, necesario y de entretenimiento. El creador popular se ve obligado a manejar fórmulas prefabricadas, a compartir con las empresas el criterio de industrialización de la música, si quiere ver divulgadas sus obras. Antes, la música popular era simplemente un factor de entretenimiento, y no aspiraba a otra cosa; hoy día debe producirse en función de la ley de oferta y de demanda, como un bien de consumo más. Eso influye negativamente sobre el creador y sobre el público,

... la conciencia individual tiene un ámbito cada vez más reducido, cada vez más profundamente preformado, y la posibilidad de la diferencia va quedando limitada *a priori* hasta convertirse en mero matiz en la uniformidad de la oferta... La responsabilidad del espíritu se convierte en una ficción, según la tendencia predominante de la sociedad.[40]

Esa subordinación del público al "comunicador de mensajes estereotipados", hace que aquél

...deje de participar en la creación artística, se desinterese de ella, puesto que ya no forma parte de su vida emotiva. El culto de la vedette remplaza la apreciación de la obra de arte. Los auditores juzgan según la moda, el esnobismo, el producto manufacturado que se les sirve; pero éste siempre les resulta extranjero pues no saben nada de la técnica de su fabricación...
...sin el aporte de la creación viva e infinitamente diversificada de las músicas artesanales, la industrialización musical nos conduce inevitablemente a la esclerosis de un arte universalmente banalizado e incapaz de revivirse a sí mismo. La necesidad de un retorno hacia un arte artesanal se manifiesta hoy día en Occidente en los pequeños conjuntos pop y de jazz.[41]

Desde hace muchos años existe en Latinoamérica una conciencia bien clara al respecto, pues ya en 1959, Enrique Bello, desde la *Revista Musical Chilena*, reclamaba por qué la música popular

... se ve remplazada en nuestros días por lo que podríamos llamar la música de consumo popular, que se compone de cuatro o menos frases, se la imprime en grandes tiradas para la ejecución por orquestas especiales o se la "envasa" en discos fonográficos, como una conserva cualquiera, a vencimiento rápido... Los países de origen dan el ritmo y la manera; lo demás —si es que algo se pone— es de cuenta del llamado compositor nacional. Sin embargo, la profusión de grabaciones

[40] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 208.
[41] Alain Danielou, *op. cit.*, pp. 5-7.

que las casas editoras de discos con sucursales en todos los países imprimen internacionalmente, han ido imponiendo la música importada en disco nacional.[41]

Este sistema de producción musical industrializado para consumo masivo, anuló definitivamente a la música popular de entretenimiento; es popular solamente en el sentido de su difusión, y sus moldes provienen de compositores también prefabricados, sin ningún contacto con el pueblo. Por eso tiene razón Eduardo Grau cuando afirma que

> . . . si, con no poca audacia, partimos del principio de que ser compositor es ejercer un arte o un oficio destinado a satisfacer cierta demanda de música de la sociedad, resulta evidente que hoy, en nuestra sociedad de masas —y de masas juveniles— merece más tal nombre aquel que con una guitarra y un magnetófono improvisa lo que se llama un "tema", sobre una letra convencional y una fraseología tendiendo a lo infantil, cosas que, luego, se encargan de adobar convenientemente algunos armonizadores y orquestadores de oficio —o prácticos, lo cual es otra especie de oficio.[42]

Otrora, la música popular se caracterizaba por ser estrictamente regional y responder a la idiosincrasia del pueblo al que estaba destinada. Hoy día, los arquetipos musicales responden a características propuestas por psicólogos y sociólogos, de acuerdo con las reacciones que se quiere provocar en el público. Esos arquetipos, carentes de personalidad, se los imponen al pueblo, uniformando así sensaciones y sentimientos, desde Alaska hasta Tierra del Fuego. La necesidad de "producir música" incesantemente para abastecer las demandas del cine, la televisión, los anuncios comerciales por radio, las "radionovelas", el "radioteatro" y la música llamada "funcional", destinada a tiendas, supermercados, edificios de apartamentos, bancos, "para la hora de la cena", "para el descanso", etc., ha derivado en esta producción incontrolada, de receta, absurda, ajena a todo sentimiento popular. Por otro lado, la falta de juicio crítico, valorativo, sobre esa misma música, se acentúa cada día por ". . . el deseo de matar la angustia, la huida de las preocupaciones, el martirio de la soledad",[43] y agregaríamos otro mal de nuestro tiempo, el "horror al silencio". Todo ello hace que la gente busque indiscriminadamente una especie de susurro musical permanente que los ayude a sobrellevar su estado de angustia. Así es que se ha llegado a hacer de la música y de la creación musical un artículo de compra-venta que está alienando

[41] Enrique Bello, "Decadencia de la música popular", en *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, Ed. Facultad de Ciencias y Artes Musicales e Instituto de Extensión Musical, año XIII, núm. 67, septiembre-octubre de 1959, pp. 62-3.

[42] Eduardo Grau, *loc. cit.*

[43] Alphons Silbermann, *La música, la radio y el oyente*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1957, p. 87.

vertiginosamente a nuestros pueblos. Resulta fácil de entender entonces que al compositor que se evade de esta maraña, se lo admire más como cosa rara, incomprensible, que por el conocimiento y comprensión de su obra.

b] *Conflictos de generaciones*

Éstos siempre han existido, pero en nuestro tiempo se han acentuado, por haberse trastrocado los valores reconocidos, tanto en la música "popular" como en la "culta". El afán de estar al día y la producción de música por medios mecánicos, principalmente, han favorecido la natural indisposición y abulia de la juventud por los sistemas disciplinados de trabajo, y la asimilación y práctica perseverante de las diferentes técnicas.

Mientras los compositores experimentados buscan expresarse en un lenguaje universal, apoyándose en las tradiciones del pueblo y en la técnica actual por necesidades de su espíritu y razones históricas, los más jóvenes desprecian todo eso por simple afán experimental, por ser novedosos, por estar a la moda. Sus obras, informales, improvisadas, no son sino un vejamen hecho a la música. Salvadas las circunstancias de tiempo y lugar, repiten la posición de aquellos aprendices de pintor que, deslumbrados por el impresionismo, creían que ya no era necesario estudiar y dominar el dibujo. Será muy difícil que surja de toda esta producción musical algo con valor artístico; a lo sumo, engrosará la lista de obras acumuladas durante este período de transición.

Mientras no se inculque desde las cátedras de nuestros conservatorios la necesidad de conocer y dominar la trayectoria histórica del lenguaje musical a través de las diferentes escuelas, el compositor no podrá asimilar los últimos descubrimientos, para trasformarlos en su medio natural y lógico de expresión.

El conflicto de generaciones es, más que tal, una consecuencia del enfrentamiento dramático entre la realidad americana y la necesidad de expresarse en un lenguaje universal. La falta de medios de información y, sobre todo, la educación musical inadecuada, producen este conflicto en la conciencia de cada compositor. El dilema es partir del nacionalismo y plantarse de golpe en la segunda mitad del siglo xx frente a un cúmulo de técnicas diversificadas, con ideas estéticas completamente rezagadas.

c] *Contrastes y mezclas de influencias étnicas*

Los compositores nacidos en países que en épocas pretéritas formaban parte de zonas de alta cultura, se ven impelidos a veces, por la pasión localista, a cultivar un nacionalismo mezcla de elementos arqueológicos, folklóricos y populares. Esas creaciones, vestidas con técnicas y estéticas europeas, y elementos rítmico-meló-

dicos que el compositor no ha estudiado bajo el aspecto de su validez histórica, conducen a un pintoresquismo musical, muy apropiado para la propaganda comercial turística, pero que nada tiene que ver con lo que fue culturalmente ese pueblo, ni con su realidad actual.

Casi todos los países latinoamericanos confrontan dentro de su territorio la existencia de varias culturas musicales: la indígena, la afroamericana, la folklórica y la popular. Para que el compositor hable con un lenguaje propio y al mismo tiempo universal, es necesario que haya estudiado y asimilado a fondo todas esas diferentes manifestaciones. Sólo con este conocimiento profundo de la música de sus connacionales, podrá expresar un mensaje de auténtico nacionalismo en el buen sentido de la palabra, que sea a su vez expresión estética de alcance universal. Digamos entre otros casos, a título de ejemplo, que el conocimiento cierto y profundo de los contrastes existentes en las expresiones afroamericanas dentro de un mismo país, su comparación con las de sus vecinos y aun con las del resto de América, sólo lo da el estudio sistemático de la etnomusicología y de la fenomenología. Para conocer el grado en que las influencias étnicas han contribuido a modelar un estilo musical, es imprescindible la recolección *in situ* y posterior estudio y análisis fenomenológico de esas músicas, para dejar bien establecido lo auténtico y los matices de las mezclas. Recién a partir de esta etapa, luego de estudiarla detenidamente, podrá el compositor expresar sus ideas con la técnica más apropiada, sin dejar de ser él mismo espiritual y estéticamente, al tiempo que proyecta sus ideas en un lenguaje inteligible por todos los hombres.

d] *Marginalización industrial de la música culta latinoamericana y superindustrialización de la música popular*

La industrialización de la música culta latinoamericana supone varias etapas: la edición, la distribución, la grabación de discos y un público consumidor numeroso que reditúe ganancias acordes con la inversión. Acerca de la edición y distribución de partituras, ya hemos hecho un comentario. El comerciante, como es sabido, no arriesga su inversión sin una colocación segura del producto; y aquí, lo único seguro es la venta de textos para la enseñanza de la música, y la impresión de partituras de música popular. El público influye de manera definitiva y negativa: casi nadie lee partituras, ni aun los músicos, lo cual es más grave.

La impresión de una matriz supone una tirada importante de discos a un precio bastante considerable; en consecuencia, resultará de todo punto de vista imposible que una empresa dedicada a la industria del disco se arriesgue a dar a conocer a un compositor nuevo. Si se edita un disco, será de un compositor

ya reconocido, aunque no sea con sus obras más representativas. Y aquí viene otra condición *sine qua non* de la empresa grabadora: la duración de la obra. El compositor también debe pensar en esto, pues será difícil que le consagren más de una faz del disco. Es que la otra faz es la reserva de que dispone la empresa grabadora, por si el primer compositor no tiene "salida comercial". Estas grabaciones están destinadas a un público muy reducido y a la discoteca de la radio oficial del país, donde con suerte, se difundirá una vez al mes. Si la edición del disco es auspiciada por algún organismo gubernamental, su destino es el mismo. El intercambio, prácticamente, no se hace a ningún nivel.

La música popular, en cambio, la seleccionan hábilmente los dirigentes de los medios de comunicación, como reflejo de los sentimientos que halagan el gusto de la masa. Aquí, las grandes empresas grabadoras de carácter internacional fabrican, de acuerdo con las necesidades del momento, cantores "de protesta", "estrellas de la canción" (en todas sus fases), música con elementos tomados de cualquier lado, adaptados y deformados de tal manera, que el resultado es un producto híbrido que sirve para todos los pueblos. Esta música es distribuida en discos, a través de empresas de radio, televisión y máquinas traganíqueles, en cantidades asombrosas. Con ese sistema reiterativo y agresivo, logran imponer al pueblo —quien, si no lo acepta, lo soporta— una serie de expresiones musicales que lo denigran en lo moral, y le hacen perder rápidamente el gusto por sus tradiciones. Para montar esta industria se cuenta con el concurso de hábiles hombres "de oficio", ya sea instrumentista, director, arreglador, autor de letras o compositor. Como el tiempo apremia y hay mucho que producir, hay fórmulas prefabricadas para cada etapa musical. Así surgen las "piezas populares" al estilo de cualquier país, en arreglos y orquestaciones híbridas, estereotipadas, impuestas desde fuera a todos los países latinoamericanos, en detrimento de su auténtica música popular, que espera turno en empresas nacionales de menor categoría, para circular en los breves espacios que la otra le deja libres.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Entre las múltiples soluciones que es posible aportar para resolver el problema de la "interignorancia" musical en América Latina, muchas de ellas ya han sido planteadas. Sólo que, en esta oportunidad, queremos exponer las que nos parecen más conducentes para la solución de dicho problema.

1] Control por parte de organismos técnicos de los programas musicales difundidos a través de los medios de comunicación de masas.

2] Incentivación de las actividades de los organismos oficiales en lo que se refiere a conciertos, concursos, festivales, publicaciones y grabaciones.

3] Creación de una dependencia en un organismo internacional (UNESCO, OEA), que centralice, fiscalice y promueva el intercambio internacional —especialmente el latinoamericano— de partituras, discos y grabaciones en cinta magnética.

4] Organización racional teórico-práctica de la educación musical obligatoria, desde el jardín de infantes hasta los cursos preuniversitarios, incluidas las escuelas agrarias, de bellas artes y politécnicas, sea en cursos urbanos o rurales.

5] Formación integral del músico, en especial manera, del musicólogo y del compositor, quienes podrán estudiar las características de las distintas culturas musicales a través de cátedras de "etnomusicología" y "fenomenología" latinoamericanas.

Este estudio sistemático del origen y esencia de nuestras expresiones musicales es posible realizarlo en el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), en Caracas, Venezuela. Este instituto, cuyo funcionamiento data del año 1971, custodia en sus archivos —únicos en su especialidad en el mundo— la música indígena y folklórica de casi todos los países latinoamericanos, recogida a partir del año 1905. Ello da la única oportunidad que tiene el estudioso de investigar y comparar sobre diferentes aspectos de la cultura oral, tradicional auténticamente latinoamericana.

Cuando estos tres elementos: la educación musical del pueblo, la formación integral y, además, etnomusicológica y fenomenológica del compositor y del musicólogo, y los medios de difusión e intercambio musical funcionen correctamente cumpliendo la verdadera función que les está asignada en el aspecto musical, habremos logrado afirmar nuestra propia cultura y la posibilidad de proyectarla universalmente.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ISABEL ARETZ

MUSICOLOGÍA Y ETNOMUSICOLOGÍA GENERAL

Campos, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades*, México, Publ. SEP, 1930, 457 pp., il.

Carrillo, Julián, *Música del sonido 13*, Columbia, Nueva York.

Compositores de América, Washington, OEA, vols. 1-18, 1955-72.

Chase, Gilbert, *A guide to the music of Latin America*, Washington, Pan American Union, 1962, 411 pp.

——, *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1958, 131 pp.

Friedenthal, Albert, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*, Berlín, Hans Schnippel, 1913, 328 pp.

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941 (1a. edición), 200 pp.

Orrego Salas, Juan, *Continuidad y cambio en la música*, Santiago de Chile, Ed. Universidad Católica, 1972.

Paz, Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana (2a. edición), 1971.

Salazar, Adolfo, *Música y sociedad en el siglo veinte*, Madrid, 1936; México, 1939.

Silbermann, Alphons, *Estructura social de la música*, Madrid, Taurus, 1962.

Slonimsky, Nicolás, *La música de América Latina*, Buenos, Aires, 1947.

Vega, Carlos, "Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica", en *Music in the Americas*, Interamerican Music Monograph Series, vol. 1, La Haya (Holanda), Indiana University, 1967 (pp. 220-250).

HISTORIAS DE LA MÚSICA

América

Stevenson, Robert, *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*, Washington D. C., OEA, General Secretariat, 1970, 346 pp., 205 ejs. mus.

Argentina

Furlong, Guillermo, S. J., *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, T. G. San Pablo, 1945, 203 pp., 2a. ed. en: *Revista de Estudios Musicales*, núms. 5-6.

García Acevedo, Mario, *La música argentina durante el período de la organización nacional*, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas, 1961, 115 pp.

Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en la Argentina*, 3 t., Buenos Aires, Ed. Beta, 1961.

Grenón, P., S. J., *Nuestra primera música instrumental. Datos históricos*, Buenos Aires, Emilio Perrot, 1929, 106 pp.

Lange, Francisco Curt, *La música eclesiástica argentina en el período de la dominación hispánica (una investigación)*, Primera parte, en *Revista de Estudios Musicales*, año III, núm. 7, Mendoza, Argentina, UNC, diciembre de 1954.

Bolivia

Claros, Samuel, *Antología de la música colonial en América del Sur*, Santiago de Chile, Ed. de la U. de Chile, 1974, 212 pp.

García Muñoz, Carmen, y Roldán, Waldemar Axel, *Un archivo musical americano*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, 166 pp., ejs. mus.

Brasil

Almeida, Renato de, *Historia da musica brasileira*, Río de Janeiro, F. Briguiet y Cie., 1942.

Correa de Azevedo, Luis Heitor, *150 años de musica no Brasil (1800-1950)*, Río de Janeiro, Livraria José Olympo Ed., 1956, 423 pp.

Lange, Francisco Curt, "La música en Minas Gerais. Un informe preliminar", en *Boletín Latinoamericano de Música*, t. VI, vol. 6, Río de Janeiro, Imprenta Nacional, 1946.

Melo, Guillerme de, *A musica no Brasil. Desde os tempos coloniais até o primeiro decenio da República*, Río de Janeiro, Imp. Nacional (2a. ed.), 1947. (1a. ed., Bahía, 1908.)

Colombia

Perdomo Escobar, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1945, 348 pp.

Costa Rica

Araya, José Rafael, *Vida musical de Costa Rica*, San José, Imprenta Nacional, 1957, 142 pp.

Cuba

Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, 279 pp.

Chile

Pereira Salas, Eugenio, *Historia de la música en Chile*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1957, 424 pp.

Ecuador

Moreno, Segundo Luis, "La música en el Ecuador", en *El Ecuador en 100 años de independencia*, vol. 2, Quito, pp. 187-276.

Guatemala

Sáenz Poggio, José, *Historia de la música guatemalteca desde la monarquía española hasta fines del año de 1877*, Guatemala, Imprenta La Aurora, 1878, 80 pp.

Vásquez, Rafael, *Historia de la música en Guatemala*, Guatemala, Tip. Nacional, 1950.

México

Castellanos, Pablo, *Horizontes de la música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, 153 pp. ilust.

Estrada, Jesús, *Música y músicos de la época virreinal*, México, Sepsetentas, 1973.

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, 196 pp., il. mus.

Stevenson, Robert, *Music in Mexico, a historical survey*, Nueva York, Thomas and Crowell, Co., 1952.

———, *Music in Aztec and Inca territory*, Berkeley, Los Ángeles, University of California Press, 1968, 378 pp., il. mus.

Paraguay

Boettner, Juan Max, *Música y músicos del Paraguay*, Asunción, Paraguay, Ed. de Autores Paraguayos Asociados (¿1957?), 295 pp., il. mus., mapa.

Perú

Raygada, Carlos, "Panorama musical del Perú", en *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. 2, 1936, pp. 169-214.

Sas, Andrés, *La música en la catedral de Lima*, 2 vols., Lima, Casa de la Cultura, 1970-72.

Stevenson, Robert, *The music of Peru, aboriginal and viceroyal epochs*, Washington, PAU, 1959-60, 331 pp.

República de El Salvador

González Sol, Rafael, *Datos históricos sobre el arte de la música en El Salvador*, San Salvador, Imp. Mercurio, 1940, 74 pp.

República Dominicana

Coppersmith, Jacob M., *Music and musicians of Dominican Republic*, Washington, PAU, 1949.

Uruguay

Ayestarán, Lauro, *La música en el Uruguay*, vol. 1, Montevideo, Ed. SODRE, 1953, 818 pp.
———, *Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya*, Montevideo, Imp. Uruguaya, 1947.

Venezuela

Calcaño, José Antonio, *Contribución al estudio de la música en Venezuela*, Serie "Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos", Caracas, Editorial Elite, 1939, 128 pp.
———, *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*, Caracas, Ed. "Conservatorio Teresa Carreño", 1958, 518 pp., il.
Plaza, Juan Bautista, [selección y revisión de] *Archivo de música colonial venezolana*, Cuadernos 1-12 (obra ejecutada en colaboración con el Instituto Interamericano de Musicología), Montevideo, Uruguay, 1942-43.

PANORAMAS DE LA MÚSICA TRADICIONAL

América

Friedenthal, Albert, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Creolen Amerikas*, Berlín, Hans Schnippel, 1913.

Argentina

Aretz, Isabel, *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1952, 271 pp., il. mus., cuadro.
Vega, Carlos, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1944, 361 pp., il. mus., mapas.

Bolivia

D'Harcourt, Marguerite y Raoul, *La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens. D'après les enregistrements sonores de Louis Girault*, París, Musée de l'Homme, 1959.
Oblitas Poblete, Enrique, *Cultura Callawaya*, La Paz, MZ, 1963.

Brasil

Alvarenga, Oneida, *La música popular brasileña*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1947, 272 pp.

Cuba

León, Argeliers, *Música folklórica cubana*, La Habana, Ed. Biblioteca "José Martí", 1964.
Ortiz, Fernando, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, Ministerio de Educación, 1954, 477 pp.

Ecuador

Moreno, Segundo Luis, *Música y danzas autóctonas de Ecuador*, Quito, Ed. "Fray Jodoco Ricke", 1949.

Haití

Courlander, Harold, *Haiti singing*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1939, 273 pp., mus., mapa.

México

Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928, 351 pp.
Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, Imprenta Universitaria, 1956, 258 pp.

Panamá

Garay, Narciso, *Tradiciones y cantares de Panamá, ensayo folklórico*, Bruselas, Presses de L'Expansion Belge, 1930, 203 pp., il. mus.

Paraguay

Boettner, Juan Max, *Música y músicos del Paraguay*, Asunción, Ed. de Autores Paraguayos Asociados, [¿1957?] 294 pp. il. mus.

Perú

Holzmann, Rodolfo, *Panorama de la música tradicional del Perú*, Lima, Casa Mozart, 1966, il. mus.
D'Harcourt, Raoul y Marguerite, *La musique des Incas et ses survivances*, París, P. Geuthner, 1925, 575 pp., il. mus.
Raygada, Carlos, "Panorama musical del Perú", en *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. 2, 1936, pp. 169-214.

Puerto Rico

López Cruz, Francisco, *La música folklórica de Puerto Rico*, Sharon, Connecticut, Troutman Press, 1967, 203 pp. il. mus.

República Dominicana

Arzeno, Julio, *Del folklore musical dominicano*, Santo Domingo, Imprenta "La Cuna de América", 1927.

República de El Salvador

Baratta, María de, *Cuzcatlán típico. Ensayo sobre etnofonía de El Salvador. Folklore, folkwisa y folkway*, 2 vols., San Salvador, Ministerio de Cultura, 1951, 740 pp., il. mus.

Venezuela

Ramón y Rivera, Luis Felipe, *La música folklórica de Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969, 241 pp., il. mus.
———, *La música afrovenezolana*, Caracas, UCV, 1971, 174 pp., il. mus.
———, *La canción venezolana*, Maracaibo, Univ. del Zulia, 1972, 240 pp., il. mus.
———, *La música popular de Venezuela*, Caracas, Ernesto Armitano Editores, 210 pp., il. mus.

ORGANOLOGÍA

América del Sur

Izikowitz, Karl Gustav, *Musical and other sound instruments of the South American indians*, Goteborg, Publishers Lim., 1a. ed., 1934, 2a. ed. 1970.

Argentina

Vega, Carlos, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Centurión, 1946, 332 pp., il. mus.

Brasil

Herskovits, Melville J., "Drums and drummers in Afro-Brazilian cult life", en *Musical Quarterly*, vol. 30, núm. 4, octubre de 1944, pp. 477-492.

Cuba

Ortiz, Fernando, *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 vols., La Habana, Publ. DCMZ, 1954-55.

Chile

Grebe, María Ester, "Instrumentos musicales precolombianos de Chile", Apartado de la *Revista Musical Chilena*, año XXVII, núm. 128, octubre-diciembre de 1974.
Henríquez, Alejandro, *Organología del folklore chileno*, Valparaíso, Ed. Universitarias de Valparaíso, 1973.

México

Castañeda, Daniel, y Mendoza, Vicente T., *Instrumental precortesiano*, t. I, México, SEP, 1933, 281 pp., il.
Martí, Samuel, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1968, 378 pp., il.

Perú

Jiménez Borja, Arturo, "Instrumentos musicales peruanos", en *Revista del Museo Nacional*, t. XIX-XX, Lima, Perú, 1950-51, pp. 36-95.

Venezuela

Aretz, Isabel, *Instrumentos musicales de Venezuela*, Cumaná, UDO, 1967, 317 pp., folleto de 48 pp. con 44 fotos, VIII tablas y un mapa.

EDUCACIÓN MUSICAL Y COMUNICACIÓN DE MASAS

Cortés, Brunilda, "Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la educación musical", en *Revista Musical Chilena*, año XVIII, núms. 87-88, Santiago de Chile, enero-junio de 1964.

Fernaud P. Álvaro, "Folklore y educación, ¿conceptos antagónicos?", en *Revista Educación*, núm. 148, Caracas, marzo de 1973.
Grebe, María Ester, "Proyecciones de la etnomusicología latinoamericana en la educación musical y en la creación artística", Santiago de Chile, en *Revista Musical Chilena*, año XXVI, núm. 117, enero-marzo de 1972.
Pasquali, Antonio, *Comunicación y cultura de masas*, Caracas, Bibl. UCV, 1963.

BOLETINES, REVISTAS Y PERIÓDICOS

Anuario, Instituto Interamericano de Investigación Musical, vols. 1-3, New Orléans, Tulane University, 1965-67.
Boletín Interamericano de Música, núm. 1, Washington D. C., OEA, septiembre de 1957.
Boletín Latino Americano de Música, año I, tomo 1, Montevideo, IEBU, 1935, 288 pp., il., supl. musical; año II, tomo 2, Lima, IESM, 1936, 479 pp., il. mus., con un supl. musical; año III, tomo 3, Montevideo, IESM, abril de 1937, 543 pp., il., mus., supl. mus.; año IV, tomo 4, Bogotá, IESM, octubre de 1938, 861 pp., il. mus., supl. mus.; año V, tomo 5, Montevideo, IIM, 1941, 637 pp., il. mus., supl. mus.; año VI, tomo 6, Río de Janeiro, IIM, abril de 1946, 606 pp., il. mus., supl. mus.
Boletín del Instituto de Folklore, vols. I-IV, Caracas, Venezuela, M. de E., 1953-63, il. mus.
Buenos Aires Musical, Buenos Aires, 1945.
The Folk and Folk Music Archivist, vols. I-X, Indiana University, Bloomington, 1958-68.
Journal of the International Folk Music Council, vols. I-XX, Cambridge, Inglaterra, IFMC, 1949-1968.
Music in the Americas, Inter-American Music Monograph Series (George List y Juan Orrego Salas editores), Bloomington, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, 1967.
Revista Brasileira de Música, Instituto Nacional de Música, vol. 1, núm. 1, Río de Janeiro, 1934.
Revista de Estudios Musicales, núms. 1-6, Mendoza, Argentina, U. N. de Cuyo, 1949-54.
Revista de Estudios Musicales, Suplemento Musical, año I, núm. 1, U. N. de Cuyo, agosto de 1949, 47 pp.
Revista INIDEF, núm. 1, Caracas, Venezuela, INIDEF, 1975.
Revista Musical Chilena, año I, núm. 1, Santiago de Chile, U. N. Ch., 1945.
Revista Venezolana de Folklore, núms. 1-6, Caracas, INAF, 1968-1975.

PRIMERA PARTE

Capítulo I

Arrom, José Juan, *Historia de la literatura dramática cubana*, New Haven, Yale University Press, 1944.
Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, 2 vols., edición al cuidado de Ángel Rosenblat, Buenos Aires, Emecé, 1943.
Koch-Grünberg, Theodor, *Vom Roraima zum Orinoco*, 3 vols., Berlín, D. Reiner. 1917-1920.
Léry, Jean de, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil autrement dite Amérique*, Ginebra, Antoine Chuppin, 1585, 3a. ed., 427 pp.

Capítulo II

Carrizo, Juan Alfonso, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, Public. Estudios Hispánicos, 1945.
Lange, Francisco Curt, *La música en Minas Gerais*, cit.
Magis, Carlos H., *La lírica popular contemporánea (España, México, Argentina)*, México, 1969.
Ortiz, Fernando, *Los instrumentos de la música afrocubana*, cit.
Ramón y Rivera, Luis Felipe, *El cáncer alegre*, Caracas, 1964.
Ramos, Arthur, *Las culturas negras en el Nuevo Mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1943.
Revista de Estudios Musicales, cit.
Rosenblat, Ángel, *El supuesto andalucismo dialectal de América*.
Sachs, Curt, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, D. Reimer, 1929.
——, *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Ed. Centurión, 1947.
Salazar, Adolfo, *Música y sociedad en el siglo xx*, cit.
Slonimsky, Nicolas, *La música de América Latina*, Buenos Aires, 1947.
Vega, Carlos, *Los instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina*, cit.

Capítulo III

Aretz, Isabel, *Instrumentos musicales de Venezuela*, cit.
Carrizo, Juan Alfonso, *Antiguos cantos populares argentinos. Provincia de Catamarca*, Buenos Aires, Silla Hermanos, 1926, 258 pp. il.

De Nolasco, Flérida, *La música en Santo Domingo y otros ensayos*, Trujillo, Ed. Montalvo, 1939, 163 pp., ej. mus.

D'Harcourt, Raoul y Marguerite, "La musique indienne chez les anciens civilisés d'Amérique", en *Encyclopédie de la musique et dictionaire du conservatoire*, Première partie, vol. v, París, Delagrave, 1972, pp. 3337-3371.

D'Harcourt, Raoul y Marguerite, *La musique des Incas et ses survivances*, cit.

García Muñoz, Carmen, y Roldán, Waldemar Axel, "Un archivo musical americano", cit.

Grenon, P. Pedro, "Nuestra primera música instrumental", cit.

Guamán Poma de Ayala, Phelipe, Códice *El primer nueva corónica y buen gobierno*, II parte en *Boletín de la Sociedad Geográfica de la Paz*, 1942, año LIII, núm. 64 (p. 261 a foja 569).

Jacovella, Bruno C., "Las especies literarias en verso", en *Folklore Argentino*, Buenos Aires, Ed. Nova, Biblioteca del Americanista Moderno, Sección E, tomo VI, 1959, pp. 103-131.

Lieberman, Carol C., "Los músicos de Moctezuma", en *Boletín Interamericano de Música*, Washington, OEA, núm. 73, septiembre de 1969, pp. 3-8.

Locatelli de Pérgamo, Ana María, "Proyecciones folklóricas en la canción de cámaga argentina", trabajo leído en el XXXVII Congreso Internacional de Americanistas que sesionó en Mar del Plata (Argentina) en 1966. MS. en Museo de la Plata, Argentina.

Locatelli de Pérgamo, Ana María, *La notación de la música contemporánea*, Buenos Aires, Ricordi, 1972, 83 pp., ej. mus.

Martí, Samuel, "Canto, danza y música precortesianos", cit.

Mayer-Serra, Otto, "Panorama de la música hispanoamericana", cit.

Métraux, Alfred, "Haití, la terre, les hommes et les dieux", Neuchâtel, Editions de la Baconnièra, 1957, 109 pp. il.

Orrego Salas, Juan A., "Heitor Villa-Lobos figura, obra y estilo", en *Boletín Interamericano de Música*, Washington, OEA, núm. 52, marzo de 1966, pp. 3-38.

Ortiz, Fernando, *Los instrumentos de la música afro cubana*, cit.

Ramón y Rivera, Luis Felipe, "La polifonía popular de Venezuela", en *Revista del Instituto Nacional de la Tradición*, diciembre de 1949, núm. 2, 29 pp., ej. mus.

Ramón y Rivera, Luis Felipe, *La música afrovenezolana*, cit.

Ramón y Rivera, Luis Felipe, *Cantares. La poesía en la música folklórica venezolana*, Caracas, Ed. C.V.G. Siderúrgica del Orinoco, s/f, 103 pp., ej. mus., fotos.

Ramos, Arthur, *Las poblaciones del Brasil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, 207 pp.

Tischner, Herbert, *Etnografía*, Enciclopedia Moderna del Conocimiento Universal, Buenos Aires, Fabril, 1964, 384 pp.

Vega, Carlos, *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, cit.

Vega, Carlos, *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, 218 pp., il.

Vega, Carlos, "Las canciones folklóricas argentinas", separata del *Gran manual de*

folklore, obra de varios autores. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 1965, pp. 195-320, ej. mus., il.
Vega, Carlos, "La mesomúsica", en *Polifonía*, año 21, núm. 131-132, pp. 15-17, Buenos Aires, segundo trimestre, 1966.
Vega, Carlos, "Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica", cit.

Capítulo IV

Boletín Interamericano de Música, cit.
Chase, Gilbert, *Introducción a la música americana contemporánea*, cit.
———, *A guide of the music of Latin America*, cit.
Etkin, Mariano, "Reflexiones sobre la música de vanguardia", en *Música*, núm. 39, La Habana, 1973.
Langue, Francisco Curt, *Americanismo musical*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, 1934.
Histoire de la musique, Encyclopédie de la Pleiade, 2 vols., París, Librerie Gallimard, 1963.
Music in the Americas, cit.
Revista Musical Chilena, cit.

PARTE SEGUNDA

Capítulo I

Agosti, Hector P., *Nación y cultura*, Buenos Aires, Edit. Procyon, 1959.
Etkin, Mariano, "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina", en *Música*, boletín núm. 39, La Habana, Casa de las Américas, 1973.

Capítulo II

Abadía, Guillermo, *Folklore colombiano*, Bogotá, Imp. Nacional, 1970.
Arbeláez Camacho, Carlos, *Notas sobre el arte hispanoamericano*, Bogotá, 1960.
Aretz, Isabel, "Raíces europeas de la música folklórica de Venezuela", *Music in the Americas*, Inter-American, Monograph Series, vol. 1, La Haya, (Holanda), G. List y Orrego Salas, eds., 1967, pp. 7-17.
Bars, Henry, *Maritain en nuestros días*, Barcelona, Ed. Estela, 1962.
Brugger, Walter, *Diccionario de la filosofía*, Barcelona, 1958.
Cortés, Brunilda, "Interpretación de la encuesta...", cit.
Hernández Ruiz, Santiago, *Antología pedagógica de Platón*, México, 1957.
Lalande, André, *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, Buenos Aires, 1958.

Maritain, Jacques, *Arte y escolástica*, Buenos Aires, 1958.
Mendoza, Vicente T., *Música precolombina en América*, Bogotá, 1938.
Perdomo Escobar, José I., *Esbozo histórico sobre la música colombiana*, cit.
Piñeros Corpas, Joaquín, *Fonosíntesis colombiana*, Bogotá, Editorial Andes, 1966.
Silbermann, Alphons, *Estructura social de la música*, Madrid, Taurus, 1962.
Slonimsky, Nicolás, *La música de América Latina*, cit.
Stevenson, Robert, *La música colonial en Colombia*, cit.
Vega, Carlos, *Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica*, cit.

Capítulo III

Barbosa, A. L., (coord.), "Qué camino seguir na música brasileira?" [debate], *Revista Civilização Brasileira*, 7: 375-385, 1966.
Barthes, R., *Elementos de semiología*, São Paulo, Cultix-Editora Universidad de São Paulo, 1971.
Béhague, G., "Bossa & bossas: recent changes in Brazilian urban popular music", *Ethnomusicology*, 17 (2): 209-233, 1973.
Bennedict, R., *O crisantemo e a espada*, São Paulo, Perspectivas, 1972.
Berlin, B., *et al.*, "Covert categories and folk taxonomies", *American Anthropologist*, vol. 70, núm. 2, 1968.
Bloom, B. S., *et al.*, *Taxionomia de objetivos educacionais, domínio cognitivo* (1), Porto Alegre, Globo, 1972.
Bourdieu, P., "O mercado de bens simbólicos", en *A economia das trocas simbólicas* (recopilación de textos de P. Bourdieu hecha por S. Miceli), São Paulo, Perspectiva: 99-181, 1974.
Campos, A. de, *Balanço da bossa e outras bossas*, 2a. edición, São Paulo, Perspectiva, 1974.
Carneiro, E., *Samba de umbigada*, Río, Campaña de Defensa del Folklore Brasileño, 1961.
Danielou, A., *The situation of music and musicians in countries of the Orient*, Florencia, Leo S. Olschki, 1971.
Gary-Prieur, E., "La notion de connotation(s)", *Littérature* 4:96-107, 1971.
Goffman, E., *Asylums, essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Penguin Books, 1971.
Goodenough, W. H., "Rethinking 'status' and 'role': toward a general model of the cultural organization of social relationships", en *The relevance of models for social anthropology* (M. Banton, ed.; ASA monographs 1; London, Tavistock Publications), 1-24, 1969.
Levi-Strauss, C., *Mythologiques* I: *Le cru et le cuit*, París, Plon, 1964. *Mythologiques* II: *Du miel aux cendres*, París, Plon, 1966. *Mythologiques* III: *L'origine des manières de table*, París, Plon, 1968. [Hay ed. española, México, Siglo XXI, 1970.]
Linton, R., *O homem: uma introdução à antropologia*, 4a. edición, São Paulo, Martins, 1962.

McLeod, N., "From the editor", *Ethnomusicology 17* (2): v-vi, 1973.
Mead, M., *Male and female*, Nueva York, William Morrow Publishers, 1949.
Menezes Bastos, R. J. de, "Novo método de dorremização: notícia", *Educação* 5: 32-41, 1972.
———, Las "músicas tradicionales del Brasil", *Revista Musical chilena* 125: 21-77, 1974.
———, *Uma contribução á taxonomização das tradiçoes musicais*, manuscrito.
———, *O idioma musical brasileiro e o ensino de primeiro grau: uma proposta músico-pedagógica*, manuscrito.
———, *A musicológica Kamaiura: de ouvir a entender* (tesis de maestro en antropología social a presentar al Departamento de Ciencias Sociales, Instituto de Ciencias Humanas, Universidad de Brasilia), manuscrito.
———, *O idioma musical brasileiro: uma introdução*, manuscrito.
Mitchel, J. C., "Theoretical orientations in African urban societies" en *The social anthropology of complex societies* (M. Banton, ed.; ASA monographs 4; Londres, Tavistock Publications): 37-68, 1969.
Moura, G. de, "Gilberto Gil: aperfeiçoando o imperfeito, desprezando a perfeição" [entrevista], *Crítica* 22: 12-14, 1975.
Redfield, R., *The folk culture of Yucatan*, Chicago, The University of Chicago Press, 1941.
Ribeiro, D., "Universities and social development", en *Elites in Latin America* (S. M. Lipset y A. Solari, eds.; Londres, Oxford University Press): 343-381, 1967.
Seeger, C., "Preface to the critique of music", *Interamerican Music Bulletin* 49: 2-24, 1964.
———, "The music process as a function in a contest of functions", *Year-book* (Interamerican Institute for Musical Research, Tulane University), II: 1-36, 1966.
Soriano, W., "Eu nao sou cachorro nao", en *Ele também merece carinho* (LP 1030056, Victor): 1,1, [s/d].
Spradley, J. P., ed., *Culture and cognition*, San Francisco, Chandler Publishing Co., 1972.
Sturtevant, W. C., "Studies in ethnoscience", *American Anthropologist*, vol. 66, núm. 3, parte 2: 99-131, 1964.
Taylor, K. I., "Sanuma (Yanoama) food prohibition: the multiple classification of society and fauna" (tesis de doctorado, University of Wisconsin), 1972.
Tinhorão, José Ramos, *Pequeña história da música popular (da modinha à canção de protesto)*, Petrópolis, Vozes, 1974.
Tyler, S., ed., *Cognitive Anthropology*, Nueva York, Holt, 1969.
Veloso, C., "E proibido proibir" en *A arte de Caetano Veloso* (cinta 7574003, Phillips): 1,7 [bajo el nombre de *Ambiente de Festival*]; [s/d].
Velsen, J. van, "The extended case method and situational analysis" en *The craft of social anthropology* (A. L. Epstein, ed.; London, Tavistock Publications): 129-149, 1967.

PARTE TERCERA

Capítulo I

Campos, Ruben M., "El folklore musical de México" en *Boletín Latino Americano de Música*, año III, núm. 3, Montevideo, 1937.
Ponce, Manuel M., "Apuntes sobre música mexicana", en *Boletín Latino Americano de Música*, año III, núm. 3, Montevideo, 1937.

Capítulo II

Austin, William W., *Music in the 20th century*, Nueva York, W. W. Norton and Company, 1966.
Bauer, Marion, *Twentieth century music*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1947.
Chase, Gilbert, *A guide to the music of Latin America*, cit.
———, *Introducción a la música americana contemporánea*, cit.
Chávez, Carlos, *Musical thought*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1961.
Collaer, Paul, *A history of modern music*, Cleveland y Nueva York, The World Publishing Company, 1961.
Copland, Aaron, *Our new music*, Nueva York, Mc Graw-Hill Book Co., 1941.
Davies, Laurence, *Path de modern music*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1971.
Deri, Otto, *Exploring twentieh-century music*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1968.
Dianda, Hilda, *Música en la Argentina de hoy*, Buenos Aires, Edición PROARTEL, 1966.
Escobar, Roberto, e Yrarrazaval, Renato, *Música compuesta en Chile 1900-1968*, Santiago, Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.
Ewen, David, *The world of twentieth century music*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1969.
García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez, vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941.
Hurtado, Leopoldo, *Realidad de la música*, Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1953.
Mayer-Serra, Otto, *El estado presente de la música en México*, Washington, Pan American Union, 1960.
———, *Panorama de la música mexicana*, cit.
———, *Music in the Americas*, *cit.*
Rossi, Nick, y Choate, Robert A., *Music of our time*, Boston, Crescendo Publishing Co., 1969.
Salazar, Adolfo, *Music in our time*, Nueva York, W. W. Norton, 1946.

Saminsky, Lazare, *Living music of the Americas*, Nueva York, Howell, Soskin and Crown Publishers, 1949.
Samuel, Claude, *Panorama de l'art musical contemporaine*, *París*, Éditions Gallimard, 1962.
Slonimsky, Nicolas, *Music in Latin America*, Nueva York, Thomas Y. Crowell Co., 1945.
Slonimsky, Nicolas, *Music since 1900*, Nueva York, Coleman-Ross Co., Inc., 1949.
Thomson, Virgil, *American music since 1910*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1971.

Capítulo III

Ayestarán, Lauro, *La música en el Uruguay*, cit.
Becerra, Gustavo, "Modern music south of the Rio Grande", en *World of Music*, Unesco, vol. XIV, núm. 1, primavera de 1972.
Behaque, Gerard, *The beginnings of musical nationalism in Brazil*, Detroit Monographs in Musicology, 1971.
Benjamin, Gerald, "Julian Carrillo and the sonido trece", *Yearbook*, Interamerican Instituto for Musical Research, vol. III, 1967.
Boulez, Pierre, "Alea", *Nouvelle Revue Francaise*, núm. 59, noviembre de 1957.
Brouwer, Leo, *La vanguardia en la música cubana*, La Habana, Casa de las Américas, Música núm. 1, 1970.
Carrillo, Julián, *Rectificación básica del sistema musical clásico*, San Luis Potosí, México, Ed. Sonido 13, 1930.
———, *El infinito en las escalas y los acordes*, México, Ed. Sonido 13, 1957.
———, *Autobiografía*, México, Ed. Sonido 13, Metropolitano, 1945.
Correa de Azevedo, Luis H., *Relações das operas de autores brasileiros*, Río de Janeiro, Ministerio de Educação e Saude, 1938.
———, *Música brasileira a seus fundamentos*, Washington, Pan American Union, 1948.
Chávez, Carlos, *Mexican music*, en H. Weinstock program notes for concerts at the Museum of Modern Art, Nueva York, William Rudge's Sons, 1940.
Ginastera, Alberto, "Notas sobre la música moderna argentina", *Revista Musical Chilena*, Santiago, núm. 31, octubre-noviembre de 1948.
Krenek, E., "Tradition and Perspective", *Perspectives of New Music*, Princeton, vol. I, núm. 1, 1962.
León, Argeliers, *Música folklórica cubana*, cit.
López, J. y M. Pérez, *La música popular brasileña*, La Habana, Casa de las Américas, Boletín Musical núm. 18, 1971.
Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana*, cit.
Nobre, M., "Insuficiencia de notação convencional en face das novas exigencias da música contemporanea", en G. List y J. Orrego Salas, *Music of the Americas*, vol. 1, 1967.

Orellana, Joaquín, "Joaquín Orellana: entrevista por J. Romero", *Buenos Aires Musical*, núm. 376, abril de 1968.
Orrego-Salas, Juan, *Folk and popular music as sources in the development of national schools of composition in the Americas*, Bloomington, Indiana University, Paper of the Yugoslav-American Seminar in Music, 1970.
———, *Heitor Villa-Lobos, figura, obra y estilo*, Washington, D. C., Pan American Union, 1966.
———, *Continuidad y cambio en la música*, cit.
Russell, Bertrand, *Selected papers*, Nueva York, Modern Library, Random.
Salas Viú, Vicente, "Las obras para orquesta de Santa Cruz", *Revista Musical Chilena*, núm. 42, 1951.
Seeger, Charles, *The importance to cultural understanding of folk and popular music*, Department of State, Division of Cultural Relations, DC., 1940.
———, "The Cultivation of Various European Traditions in the Americas", *Report to the 80th Congress of the IMS*, Nueva York, Kassel, 1961.
Schidlowsky, León, "The crisis of music", *Inter-American Music Bulletin*, vol. 32, noviembre de 1962.
Schillinger, Joseph, *The matematical basis of the arts*, Nueva York, Philosophical Library, 1948.
Simón, Pedro, *Hacia otra música: entrevista a Juan Blanco*, La Habana, Casa de las Américas, Boletín Música, núm. 22, 1972.
Slonimsky, Nicolas, "The flamboyant chanticlear: Heitor Villa Lobos", *Show Magazine*, vol. II, núm. 11, 1962.
Stuckenschmidt, H., *Twentieth century music*, Nueva York, McGraw-Hill, 1969.
Vega, Aurelio de la, "Trends of present-day Latin American music", *Journal of Inter-American Studies*, enero de 1959.
Xenaquis, Ianis, "La crise de la musique serielle", *Gravesaner Blätter*, vol. I, julio de 1955.

Capítulo IV

Almeida, Renato de, *A América e o nacionalismo musical*, Río de Janeiro, Cultura núm. 1, 1948.
———, *Historia da música brasileira*, cit.
Ardevol, José, "Panorama de la música en Cuba", en *Revista Musical Chilena*, año III, núm. 27, Santiago de Chile, diciembre de 1947.
Ayestarán, Lauro, *Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya*, cit.
Aylor March, Barbara, "Latin American music today", en *Interamerican Music Bulletin*, núm. 21, Indiana, enero de 1961.
Barbacci, Rodolfo, "Documentación para la historia de la música argentina (1801-1885)", en *Revista de Estudios Musicales*, año I, núm. 2, Mendoza, diciembre de 1949.
Becerra, Gustavo, "La música artística latinoamericana en el mundo de hoy" en

Boletín Interamericano de Música, núm. 84, Washington, D. C., julio-octubre de 1972.
———, "Lo popular y lo docto en la música", en *Boletín Interamericano de Música*, núm. 36, Washington, D. C., julio de 1963.
Calcaño, José A., "Música colonial venezolana", en *Revista Musical Chilena*, año 16, núms. 81-82, Santiago de Chile, julio-diciembre de 1962.
Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, cit.
Carrillo, Julián, "Revolución musical del sonido 13", en *Boletín Latinoamericano de Música*, año IV, tomo 4, Montevideo, diciembre de 1938.
Chase, Gilbert, "Fundamentos de la cultura musical en Latinoamérica", en *Revista Musical Chilena*, año III, núms. 25-26, Santiago de Chile, octubre-noviembre de 1947.
———, "A guide to Latin American music", cit.
Chávez, Carlos, "Los problemas del compositor latinoamericano", en *Buenos Aires Musical*, año XII, núm. 197, Buenos Aires, enero de 1957.
Claro, Samuel, "La música virreinal del Nuevo Mundo", en *Revista Musical Chilena*, año XXIV, núm. 110, Santiago de Chile, enero-marzo de 1970.
———, "Panorama de la música experimental en Chile", en *Revista Musical Chilena*, año XVII, núm. 83, Santiago de Chile, enero-marzo de 1963.
Compositores de América, cit.
Coopersmith, Jacob M., *Music and musicians of Dominican Republica*, cit.
Cordero, Roque, "¿Nacionalismo versus dodecafonismo?", en *Revista Musical Chilena*, año XIII, núm. 67, Santiago de Chile, septiembre-octubre de 1959.
Correa de Azevedo, Luiz H., *150 años de música no Brasil*, cit.
———, *Música e músicos do Brasil*, Río de Janeiro, Livraria Casa do Estudante do Brasil, 1950.
Delgadillo, Luis A., "La música Indígena y colonial en Nicaragua", en *Revista de Estudios Musicales*, año I, núm. 3, Mendoza, abril de 1950.
Fonseca, Julio, "Referencias sobre la música costarricense", en *Revista de Estudios Musicales*, año I, núm. 2, Mendoza, diciembre de 1949.
García, Rolando V., y otros, *Historia de la música latinoamericana*, Buenos Aires, Libr. Perlado, 1938.
Gesualdo, Vicente, "La música en la Argentina durante el período colonial", en *Revista Musical Chilena*, año XVI, núms. 81-82, Santiago de Chile, julio de 1962.
Ginastera, Alberto, "Notas sobre la música moderna argentina", en *Revista Musical Chilena*, año IV, núm. 31, Santiago de Chile, octubre-noviembre de 1948.
Giordano, Alberto, *Cien músicos de América*, Buenos Aires, Ed. Morán, 1946.
Grebe, Ma. Esther, "Proyecciones de la etnomusicología latinoamericana en la educación musical y en la creación artística", cit.
Harcourt, Raoul y Marguerite D', *La musique des Incas et ses survivances*, cit.
Hernández Balaguer, Pablo, "Capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba", en *Revista Musical Chilena*, año XVIII, núm. 90, Santiago de Chile, octubre-diciembre de 1964.

———, "Panorama de la música colonial cubana", en *Revista Musical Chilena*, año XVI, núms. 81-82, Santiago de Chile, julio-diciembre de 1962.

Hernández López, Rhazes, "La música contemporánea en Venezuela (1918-1968)", en *Boletín Interamericano de Música*, núms. 69-70, Washington, enero-marzo de 1969.

Holzmann, Rodolfo, "Aporte para la emancipación de la música peruana", en *Revista de Estudios Musicales*, año I, núm. 1, Mendoza, agosto de 1949.

Isamitt, Carlos, "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos", en *Revista Musical Chilena*, año 11, núm. 55, Santiago de Chile, octubre-noviembre de 1957.

Lange, Francisco Curt, "Americanismo musical", en *Boletín Latinoamericano de Música*, año II, tomo 2, Montevideo, abril de 1936.

———, "Arte musical latinoamericano, raza y asimilación", en *Boletín Latinoamericano de Música*, año I, tomo 1, Montevideo, abril de 1935.

———, "Sistemas de investigación musical y el empleo del acervo folklórico en la música artística", en *Boletín Latinoamericano de Música*, año II, tomo 2, Montevideo, abril de 1936.

Mariz, Vasco, *Figuras de música brasileira contemporánea*, Brasilia, Ed. Universidade de Brasília, 1970.

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana*, cit.

———, "Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical en México", en *Boletín Latinoamericano de Música*, año V, t. 5, Montevideo, octubre de 1941.

Mendoza, Vicente T., "Música precolombina en América", en *Boletín Latinoamericano de Música*, año IV, tomo 4, Montevideo, diciembre de 1938.

Muricy Andrade, J., "Panorama de música brasileira", en *Revista Brasileira de música*, tomo 4, Río de Janeiro, 1937.

Orbón, Julián, "Tradición y originalidad en la música hispanoamericana", en *Boletín Interamericano de Música*, núm. 34, Washington, marzo de 1963.

Orrego Salas, Juan, "The young generation of Latin American composers", en *Inter American Bulletin*, núm. 38, Washington, noviembre de 1963.

Otaviano, J., "Síntese da evolução musical no Brasil", en *Revista Brasileira de Música*, vol. V, Río de Janeiro, 1938.

Paz, Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, cit.

Perdomo Escobar, José I., *Historia de la música en Colombia*, cit.

Pereira Salas, Eugenio, *Los orígenes del arte musical chileno*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1941.

Programas de los Festivales de Música de América y España, 1964, 1967, 1970.

Pulido, Esperanza, "Música mexicana", en *Revista Musical Chilena*, año XIII, núm. 65, Santiago de Chile, mayo-junio de 1959 y núm. 66, julio-agosto de 1959.

Ramón y Rivera, Luis F., "Supervivencia de la polifonía en Venezuela", en *Revista Musical Chilena*, año XIII, núm. 68, Santiago de Chile, noviembre-diciembre de 1959.

Romano, Jacobo, "Juan Carlos Paz, un revitalizador del lenguaje musical", en *Revista Musical Chilena*, año XX, núm. 95, Santiago de Chile, enero-marzo de 1966.

Salinas Cannio, G., "La música en América Latina y su nacionalización", en *Boletín Latinoamericano de Música*, año II, tomo 2, Montevideo, abril de 1936.
Santa Cruz, Domingo, "Trayectoria de la música chilena", en *Boletín Interamericano de Música*, núm. 2, Washington, noviembre de 1957.
Sas, Andrés, "Música latinoamericana", *Artículo Musical*, París, 22 de enero de 1937.
———, "La vida musical en la catedral de Lima durante la Colonia", en *Revista Musical Chilena*, año XVI, núm. 81-82, Santiago de Chile, julio-diciembre de 1962.
Spell, Lota M., "La música en la catedral de México en el siglo XVI", en *Revista de Estudios Musicales*, año 2, núm. 4, Mendoza, agosto de 1950.
Stevenson, Robert, "La música chilena en la época de Santa Cruz", en *Boletín Interamericano de Música*, núm. 67, Washington, septiembre de 1968.
———, "La música colonial en Colombia", en *Revista Musical Chilena*, año XVI, núm. 81-82, Santiago de Chile, julio-diciembre de 1962.
———, "La música en la catedral de México; 1600-1750", en *Revista Musical Chilena*, año XIX, núm. 92, Santiago de Chile, abril-junio de 1965.
———, "La música en Quito", en *Revista Musical Chilena*, año XVI, núms. 81-82, Santiago de Chile, julio-diciembre de 1962.
Valldepres, Manuel, "La música en la República Dominicana", en *Boletín Interamericano de Música*, núm. 77, Washington, mayo de 1970.
Vásquez, Rafael, *Historia de la música en Guatemala*, cit.
Vega, Aurelio de la, "La música artística Latinoamericana", en *Boletín Interamericano de Música*, núm. 82, Washington, noviembre de 1971-febrero de 1972.
Vega, Carlos, "La música en América Latina en el siglo XIX", en *Revue Musical*, año XII, núm. 61, Santiago de Chile, septiembre-octubre de 1958.
———, "Problemática de la música latinoamericana", en *Revista Musical Chilena*, año XXXIX, núm. 242, París, 1958.

PARTE CUARTA

Capítulo I

Melo, José Vicente, observaciones personales.

Capítulo II

Acosta, Leonardo, "Medios masivos e ideología imperialista", en *Casa de las Américas*, año XIII, núm. 77, La Habana, 1973.
———, "El colonialismo cultural en la música", en *Revolución y Cultura*, Consejo Nacional de Cultura, núms. 30-31, La Habana, 1975.
———, "Música de consumo", en *Revolución y Cultura*, Consejo Nacional de Cultura, núm. 32, La Habana, 1975.

Alen, Olavo, "Música para colonizar", en *El Caimán Barbudo*, núm. 82, La Habana, 1974.
Marx, Carlos, *El capital*, La Habana, Ediciones Venceremos, 1965.
———, *Contribución a la crítica de la economía política*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, 1975.

Capítulo III

Barros, Raquel, y Dannemann, Manuel, "El guitarrón en el Departamento de Puente Alto", Chile, [s/f].
Bose, Fritz, "Traditional Folksong and 'Folklore Singers' ", en *International Folk Music Journal*, XX, Cambridge, Inglaterra, 1968,
Campos, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades*, México, cit.
Grebe, María Esther, "Proyecciones de la etnomúsica en la escuela y en la creación crítica", *III Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, CIDEM, Jamaica, 1971.
Jacovella, Bruno C., *"La musicología folklórica y etnográfica en la Argentina"*, SHC-71/CONF. 19/12. París, Unesco, 1971.
List, George, "On the non universality of musical perspectives", en *Ethnomusicology*, v, 3, Middletown, Connecticut, 1971.
Mayer-Serra, Otto, *El estado presente de la música en México*, cit.
Moreno, Segundo Luis, *Música y danzas autóctonas del Ecuador*, cit.
Pasquali, Antonio, *El aparato singular, análisis de un día de TV en Caracas*, Caracas, 1967.
Roel Pineda, Josafat, *"La música primitiva y folklórica del Área Andina, su historia y formas actuales"*, trabajo presentado a la Unesco para la Reunión de Caracas en 1971.
Seeger, Charles, *"The cultivation of various European traditions in the Americas"*, en *Report of the Eighth Congress*, vol. II, Nueva York, 1961.
Unesco, "Reunión de los grupos de trabajo para el estudio de la música en América Latina", Informe Final, París, 1972.
Vela, David, "Música tradicional y folklórica en América Central", SHC-71/CONF. 19/8, París, Unesco, 1971.
Wachsmann, Klaus P., "Universal perspectives in music", en *Ethnomusicology*, v, 3, 1971.

PARTE QUINTA

Capítulo I

La mayor parte de la documentación recabada corresponde a consultas e informaciones obtenidas por el autor desde 1968, a través de visitas a conservatorios y escuelas de música, así como a entrevistas y correspondencia personales con pedagogos de

Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Trinidad y Tobago, Uruguay y Venezuela. Otra valiosa documentación fue obtenida en las siguientes publicaciones:

Aretz, Isabel, *Música tradicional argentina*, Tucumán, Rep. Argentina, Universidad Nacional de Tucumán, 1946.

Bindhoff de Sigren, Cora, "Informe sobre el estado actual y la organización de la educación musical en América Latina", *Revista Musical Chilena*, núms. 87-88, 1964.

Cortés, Brunilda, "Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la educación musical", cit.

Claro, Samuel, "La música virreinal en el Nuevo Mundo", *Revista Musical Chilena*", núm. 110, 1970.

CIDEM,* "Resoluciones e informes", III Conferencia Interamericana de educación musical, Washington, 1968.

CIDEM,* "Resoluciones e informes de países", IV Conferencia Interamericana de Educación Musical, Washington, 1970.

INTEM, "Documentos de la II Conferencia Interamericana de Educación Musical" (en mimeógrafo), Santiago de Chile, 1963.

Secretaría General de la OEA, *La OEA y la música*, Washington, 1972.

Capítulo II

Andrade, Ruda de, "La valeur culturelle du cinema et de la télévision en Amérique Latine", en *Essais sur le mass media et la culture*, París, Unesco, 1971.

Aretz, Isabel, "La permanence de la tradition musicale en Amérique Latine", en *Cultures, musique et cultures musicales*, vol. 1, núm. 3, París, Unesco et La Baconnière, s/f.

Colombo, Pierre, "La tribune international des compositeurs", en *Cultures, musique et cultures musicales*, vol. 1, núm. 3, París, Unesco et La Baconnière, s/f.

Chase, Gilbert, *Introducción a la música americana contemporánea*, cit.

Faraone, Roque, *Medios masivos de comunicación*, Montevideo, Ed. Nuestra Tierra, núm. 25, 1969.

Pascuali, Antonio, *Comunicación y cultura de masas*, cit.

Rivera Oviedo, José E., *América Latina ante los modernos sistemas de comunicación de masas*, Cuadernos del Instituto de Estudios Políticos, núm. 18, Caracas, UCV, Facultad de Derecho, 1969.

Silbermann, Alphons, *La música, la radio y el oyente*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1957.

Zea, Leopoldo, *América como conciencia*, México, Ed. Cuadernos Americanos, 1953.

* Con respecto a los informes, los presentados por INTEM, Brasil, Costa Rica, Chile, Ecuador, Guatemala, Honduras, México, Panamá, Paraguay, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela en 1968; de 1970, los de Argentina, Brasil, Costa Rica, Chile, Ecuador, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

INDICE DE NOMBRES

AMÉRICA LATINA EN SU MÚSICA

Coordinación
CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO

Relatora
ISABEL ARETZ

Revisor
HÉCTOR L. ARENA